Antonio Forcellino

LA CAPILLA SIXTINA

Relato de una obra maestra

Alianza editorial

La Capilla Sixtina

Relato de una obra maestra

Antonio Forcellino

Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale

Traducción del latín de Mireia Movellán Luis

Alianza editorial

Índice

Prefacio a la edición española

Prólogo. Los turcos en la marina

- Una guerra por otros medios
- La guerra de los pintores

Primera parte. La afirmación de la primacía del papa

- La reconstrucción de la Capilla Sixtina
- Un consorcio
- La bóveda estrellada
- Los cuatro campeones estimados
- El taller florentino a mediados del siglo XV y la técnica del fresco
- Una sola visión
- Las diferencias
- El guardarropa de los apóstoles
- La ciudad ideal
- La danza
- La iconografía del ciclo
- La propaganda
- Ninguna regla

Primer intermedio. La empresa imposible de Leonardo

Segunda parte. El gigante asciende al cielo

- Adiós al cielo estrellado
- El arte celebra el triunfo
- La grieta
- Una empresa sin proyecto
- La elección
- Benvenuto Cellini y las proyecciones ópticas
- Un puente suspendido en el cielo
- La lucha por el encargo

La fuerza de la obstinación
La crisis
«Sin embargo estoy vivo»
El mundo nuevo
Un rito que de crónica se convierte en espíritu
La interrupción de 1510
Una nueva batalla
La revolución en el Paraíso
El milagro de la creación
El triunfo

Segundo intermedio. El crucifijo del Santo Spirito

Tercera parte. La Edad de Oro

La hora de Rafael
Otro genio en la capilla
Los tapices de Rafael
La imagen invertida
El estilo monumental
Los Hechos de los apóstoles: el fin de un largo relato
Las modalidades productivas del taller: una nueva relación entre artista y colaboradores

Tercer intermedio. Dos desposorios

Epílogo previo al *Juicio Final*. Un mundo nuevo

Cuarta parte. El Juicio Final

El inicio
El encargo del *Juicio Final*
Un papa nuevo para un proyecto viejo
La tradición iconográfica del *Juicio Final*
La obra
Una compensación nunca vista
El torbellino de la historia
Los dibujos para Tommaso, un modelo para el Juicio
La fuerza del color

Referencias iconográficas y créditos

Imágenes

Créditos

Prefacio a la edición española

Entre 2006 y 2008 tuve el privilegio de restaurar, junto a mis colaboradores, dos monumentos de excepcional belleza, entre los símbolos más amados del Renacimiento italiano, el Altar Piccolomini y la fachada de la Librería Piccolomini en el Duomo de Siena. El primero iniciado por Andrea Bregno y ultimado por Michelangelo Buonarroti a principios del siglo XVI y la segunda pintada por Pinturicchio con la ayuda de Rafael en esos mismos años.

Son dos obras de una belleza suprema, pero son también dos obras que marcan, una junto a la otra, un paso radical en el arte italiano: el paso de la excelencia artesanal y técnica a la perfección creativa. Fueron años bellísimos para mí y mis colaboradores, los andamios sobre los que trabajábamos circunscribían el recinto de un mundo de belleza ultraterrenal del cual el resto del mundo estaba excluido y en el cual nosotros pasábamos los días mirando, tocando y hasta sintiendo los olores, de ese fragmento de Paraíso encallado sobre los muros de la ciudad toscana; muros locos y visionarios hasta el punto de concebir un Duomo tan inmenso que resultaba, finalmente, irrealizable.

Los frescos nos encantaban por la preciosidad de los colores y los pigmentos, por la riqueza exagerada del oro puro, que se extendía en todas las formas posibles sobre el muro. Láminas de oro revestían las «pastecas» de cera, minúsculas siluetas aplicadas con un fuerte relieve sobre el muro para dar verdad táctil a las espadas, a las cornisas e incluso a los elementos heráldicos. En el último orden, un trono resaltado del muro con el estucado había sido revestido de láminas de oro para aniquilar a los sieneses frente a la gloria de su ciudadano más ilustre, el papa Pío II (pero convertido durante los trabajos en el papa Pío III por la elección en 1503 de su

sobrino para el solio de Pedro). Trazos de oro, definidos con pinceladas líquidas, daban efectos exóticos e impresionantes a los vestidos orientales. Siluetas de oro eran moldeadas sobre los brocados que exaltaban la realeza y la majestuosidad de las figuras pintadas.

Junto al oro estaba el lapislázuli, que daba profundidad al espacio y transformaba el muro en un cofre precioso, un esmalte brillante que contrastaba con el carmín encendido, puesto en seco para exaltar su consistencia y no empañar el tono. Y luego las lacas transparentes con las cuales las sombras de los ropajes se hacían suaves e inasibles.

A continuación los estucados en relieve también ellos revestidos de oro para completar de manera nunca antes intentada esa puesta en escena de la realeza, ese triunfo visual estético y espiritual. Sobre los andamios de la fachada de la Librería, daba la impresión de estar en un Paraíso sencillo y deslumbrante, un Paraíso imaginado por un adolescente que mira el mundo con ojos primaverales. Materiales preciosos, poses agraciadas, expresiones dulces (pero siempre idénticamente repetidas), refinamientos técnicos y manuales de encantamientos.

Pero junto, precisamente junto al Paraíso, como nos divertíamos en llamarlo mis colaboradores y yo cada mañana, trepándonos por las escaleras de mano de los andamios, estaba el mundo severo y antinatural de Miguel Ángel, la absoluta perfección del genio que no necesita oro ni piedras preciosas para contar su mundo, sino solo la sombra esfumada que el cincel (ese instrumento mágico) consigue obtener de un bloque de piedra arrancado a la montaña.

Estos dos universos, contemporáneos en el tiempo, pero lejanísimos en los efectos, estaban uno al lado del otro, unidos y separados del resto del mundo por los andamios, y representaban los dos universos del Renacimiento italiano, el del artesanado rico y deslumbrante del siglo XV y el mundo nuevo de una idea de perfección que proyecta fuera de la mente la creatividad pura del

artista. Un mundo nuevo que habría marcado para siempre la evolución del arte occidental.

Las diferencias entre estos dos universos las hemos descubierto mis colaboradores y yo, como un juego, saboreando días tras día la felicidad que nos daba poder ser, de algún modo, parte de aquel mundo, incluso modificarlo, desde el momento en que la restauración cambia la imagen de la obra de arte.

En los días pasados sobre los andamios removimiento la suciedad de los mármoles, fusionando los frescos al muro, alguien tuvo la idea de un juego malvado: buscar un defecto, una debilidad, una visible incongruencia en el mundo pintado o esculpido que teníamos entre las manos. Buscábamos en broma una *defaiance,* incluso técnica, de los artistas y quien la descubría la señalaba a los demás y la sometía a discusión. Pues bien, después de pocos días a todos nos quedó claro que debilidades y hasta incongruencias se podían encontrar solo en la obra de Pinturicchio y en la de Bregno, pero nunca, ni siquiera en un detalle, en la de Miguel Ángel. Con juvenil arrogancia subrayábamos las torpes torsiones anatómicas de las figuras de Pinturicchio, que en algunos casos parecían autómatas articulados. En Bregno tocábamos literalmente con la mano la imposibilidad de reconocer y proporcionar un cuerpo de manera tridimensional. Pero, nunca, nadie consiguió encontrar un defecto en las esculturas de Miguel Ángel, ni un dedo mal inclinado o un pliegue de tela incoherentemente fruncido.

Esos dos mundos alineados, generados en los mismos años, estaban, en realidad, muy lejos entre sí. Existía un antes y un después. Solo después de Miguel Ángel existió la perfección, la ausencia de fallos en la obra de arte, de las que acaso no todos y no siempre somos conscientes hoy, pero de las que sí lo fueron en la época los comitentes y toda la ciudadanía toscana que acogió a Miguel Ángel como un astro divino.

Esa experiencia fue quizá una de las más agudas en mi percepción del arte renacentista, una de las más formativas para mi cultura visual e intelectual y hoy creo poder decir que de la

fascinación y los juegos de aquel felicísimo trabajo nació la idea de este libro que quiere contar la mayor obra maestra del arte occidental, pero sobre todo quiere contar la historia de los hombres que, impulsados por una pasión de veras sobrehumana, llevaron al arte italiano en el plazo de una generación a superar todos los límites que durante siglos ni siquiera se habían barruntado. En la Capilla Sixtina, encontramos de nuevo a Miguel Ángel y Pinturicchio, como en Siena, pero podemos captar aún mejor los dos mundos separados porque Miguel Ángel, en este caso, no se expresa con el cincel, sino con el pincel, y esto hace aún más doloroso el distanciamiento *infligido* a los principales artistas de la generación precedente.

Por tanto, este libro es el relato de la competencia por la primacía en el arte en la Edad de Oro del Renacimiento italiano, pero también el relato de la fascinación que he sufrido por una técnica artística extraordinaria, el fresco, que logra transformar un puñado de arena, un grumo de cal y un poco de polvo de color en un mundo del que nunca habríamos tenido conciencia sin los artistas que llevaron esa técnica al máximo grado de perfección.

ANTONIO FORCELLINO

Prólogo
Los turcos en la marina

Una guerra por otros medios

El 28 de julio de 1480 los pescadores de la ciudad de Otranto, que al alba se disponían a hacerse a la mar, vieron en el horizonte un estremecimiento de velas a contraluz que se acercaba en dirección a la ciudad. Quienes aún se demoraban en la cama fueron despertados por los gritos de los que regresaban de la orilla del mar, anunciando la catástrofe que muchos esperaban desde hacía meses.

Se aproximaba una flota turca que había partido de Vlorë, la ciudad del otro lado del mar y firmemente en poder de los turcos desde hacía décadas, bajo las órdenes de Gedik Pachá, gobernador otomano de esa ciudad, y que transportaba unos 15.000 hombres listos para entrar, a través de la pequeña ciudad de Otranto, en el corazón del reino de Fernando de Aragón, y desde allí en el corazón de Italia y de la nación cristiana.

La flota desembarcó caballos y cañones en la vecina playa de los Alimini mientras las escasísimas tropas en defensa de la ciudad, al mando del capitán Francesco Zurlo, intentaban organizar una desesperada e imposible defensa. Los habitantes de los barrios externos adosados a los muros se apresuraron a llevar cuanto podían al interior de la ciudadela amurallada, donde pronto se reunió una población de 5.000 almas. Otros, los más previsores, escaparon hacia la campiña, lo más lejos posible de la ciudad.

A primera hora de la tarde, sobre el mar verde e inmóvil que lamía los muros de la ciudad, se deslizó tranquila una pequeña embarcación que llevaba en la proa al mismo Gedik Pachá, bien

conocido por su inteligencia y determinación, que a muchos había parecido, en diversas ocasiones, crueldad. Era el hombre de confianza de Mehmed II, el gran conquistador de Constantinopla, que se había quedado en la capital por un ataque de gota que le había hinchado desmesuradamente la pierna. Gedik venía a proponer a los otrantinos que se rindieran al sultán de la Sublime Puerta y se convirtieran en sus súbditos, como ya habían hecho los cristianos de más allá del brazo de mar. Habrían salvado la vida y habrían mantenido la libertad religiosa a cambio del pago de una tasa, la *gizya,* que el sultán pedía a los judíos y a los cristianos para compensar la tasa que los musulmanes pagaban en beneficencia, como preveía su religión. Era una propuesta más que razonable y que habría mejorado las condiciones de vida de muchos súbditos del rey de Nápoles, que no brillaba por su magnanimidad y eficiencia.

Pero el capitán Zurlo había hecho propia la campaña de propaganda de algunos príncipes cristianos que veían en la expansión del Imperio otomano una amenaza al propio poder territorial antes aún que a la libertad religiosa. Incluso sin tener ninguna posibilidad de resistir a aquel ataque, confiando en promesas y ayudas de los príncipes cristianos, que nunca llegarían, Zurlo hizo disparar contra la embarcación del pachá un tiro de bombarda, que equivalía a una inmediata declaración de hostilidades y humillaba el código diplomático otomano que consideraba sagradas las negociaciones de guerra.

La rabia de Gedik Pachá fue anunciada pocas horas después por un intenso bombardeo de los muros que, alternado con ataques de los zapadores, continuó durante muchos días. Por otra parte, las primeras escaramuzas dieron a Zurlo la falsa impresión de que podía ganar aquella guerra y se ensañó con los primeros prisioneros turcos con atrocidades inauditas, como el empalamiento y el descuartizamiento, que serían más tarde devueltas a la población otrantina con intereses más que multiplicados.

El asedio duró quince días, tiempo suficiente para que algún ejército cristiano pudiera acudir al rescate de los otrantinos. Pero esto no ocurrió porque los ejércitos cristianos, incluido el del vicario de Pedro, el papa Sixto IV della Rovere, estaban empeñados en hacerse la guerra entre sí, y no demasiado lejos de la Apulia, Lorenzo el Magnífico, señor de Florencia, había aislado al papa Della Rovere, al cual nunca había perdonado la conjura de los Pazzi con la cual dos años antes había intentado derrocarlo en Florencia. Huido de la trampa, Lorenzo había recuperado el control de la ciudad y había conseguido aliarse con el rey de Nápoles, con el cual estaba haciendo la guerra al sobrino del papa, Girolamo Riario, señor de Ímola. El papa, en el intento de oponerse a esa unión, se había aliado con Venecia, que debía comprometerse no solo en el tablero italiano, sino también en el Mediterráneo, donde la expansión turca hacía cada vez más difíciles sus tráficos. Con una decisión fruto de ese realismo político que había permitido a la Serenísima sobrevivir cinco siglos a despecho de muchos otros Estados y repúblicas, el Consejo de la República había establecido el año anterior una tregua general con el sultán de la Sublime Puerta, y en los días precedentes al ataque en Otranto había hecho despejar el brazo de mar del Adriático para no obstaculizar las maniobras de la flota turca. Debiendo elegir entre la amistad de los turcos y la de los cristianos, Venecia había elegido prudentemente y no demasiado secretamente la primera opción. La amistad de los príncipes cristianos estaba demasiado sometida a rapidísimos cambios de alianzas que hacían incontrolable la geografía política de la península italiana.

El avance otomano hacia Occidente era un juego que duraba desde hacía treinta años, desde que había caído la «segunda Roma» y Mehmed II se había proclamado emperador y heredero de los romanos. Durante treinta años los cristianos habían antepuesto los propios y pequeños asuntos dinásticos a la defensa de la cristiandad y a la integridad de aquel que durante mil años había sido el Sacro Imperio Romano. Se habían proclamado cruzadas de

inmediato abortadas por los conflictos de intereses entre los diversos príncipes, que al final habían intentado de distintas maneras una paz por separado con el sultán; y Venecia misma, que era la principal contendiente del Imperio otomano en el Mediterráneo, había estipulado algo que se parecía mucho a una alianza con Mehmed II. Ahora, a través de su mejor vasallo, Gedik Pachá, Mehmed había venido a pasar la cuenta.

Los otrantinos, primero ilusionados por la propaganda religiosa de los príncipes cristianos y luego, de hecho, abandonados a su suerte, fueron casi todos asesinados después de aquel 11 de agosto, que marcó un punto de no retorno para las poblaciones meridionales de Italia. La última defensa de los cristianos se concentró en el recinto sagrado de la catedral y luego dentro de la catedral misma, donde el obispo continuó diciendo misa hasta que su cabeza fue separada del cuello por un golpe de espada y clavada en una pica para ser exhibida entre los soldados triunfantes. Los horrores que siguieron, después del rechazo de las conversaciones por parte de los otrantinos, fueron los propios de cualquier derrota y cualquier capitulación, pero esta vez fueron los turcos quienes los perpetraron dentro del corazón mismo de Italia.

Como es comprensible, esta circunstancia causó mucha impresión en Roma, donde la noticia del asedio llegó ya el 3 de agosto, apenas cinco días después de su inicio. Siguieron misas, promesas y, por último, una tregua entre los Estados italianos, sobre todo entre Sixto IV y Lorenzo de Medici, que se habían combatido con saña y sin exclusión de golpes. Era precisa una alianza para defender los confines territoriales de Italia de los turcos, pero sobre todo era necesario que el papa reivindicara su legitimidad espiritual porque Mehmed II, cultor de la historia antigua y animado por un ansia de conquista que lo impulsaba a identificarse con César y Alejandro Magno, reivindicaba para sí no solo el gobierno temporal, sino también el espiritual del imperio universal del que se había puesto a la cabeza con la conquista de Constantinopla: la segunda Roma, que durante siglos había sido mucho más poderosa e

influyente que aquella aldea de ovejas y frailes en que se había transformado la antigua ciudad sita entre el Tíber y las colinas.

A la espera de conquistar también la primera Roma y entrar con los caballos en San Pedro, como ya soñaba su abuelo, Mehmed II reivindicaba sobre todo la herencia espiritual y cultural de Roma, que debía legitimar su sueño de un imperio universal. Sus aspiraciones parecieron razonables a muchos intelectuales europeos, porque estaban sostenidas por elementos muy difíciles de impugnar. El fundamento legítimo de la reivindicación ya había quedado claro veinte años antes, cuando Pío II había escrito a Mehmed una epístola en la cual se declaraba dispuesto a reconocerle la investidura imperial a condición de que se convirtiera al cristianismo. Mehmed se había negado, naturalmente. Por más que fuera un sultán tolerante que garantizaba en su imperio la libertad de culto, estaba convencido de que la verdadera fe era la suya y que esta debía convertirse en la primera religión de los territorios y las naciones que día tras día estaba conquistando.

Como si no bastara habían sido muchos, y aún eran muchos en la misma Italia, los que consideraban legítimas las reivindicaciones de Mehmed II. Una autorizada tradición cultural estimaba fundadas sus demandas desde el momento en que quien conquistaba la segunda Roma podía llamarse heredero de los Césares. En consecuencia, para el papa de Roma, Sixto IV, que reclamaba para sí esa tradición, la cuestión era muy seria; si las amenazas territoriales preocupaban a todos los príncipes de Europa, que organizaban la defensa de los propios límites con los ejércitos, él debía responder a una amenaza más insidiosa: la de la ilegitimidad de su guía espiritual.

A esta amenaza Sixto IV decidió responder con una empresa artística que se transformó en una especie de manifiesto universal de la teología cristiana y la legitimidad papal: la decoración de la Capilla Sixtina, la más importante capilla de la cristiandad, que había hecho reconstruir y de la que a partir del año siguiente, 1481, confió la decoración a los mejores pintores de Italia[1].

La guerra de los pintores

Si la defensa de la integridad territorial italiana y europea concernía a los ejércitos y las finanzas de los cinco Estados principales que se enfrentaban desde hacía casi un siglo en Italia (Roma, Venecia, Florencia, Milán y Nápoles) y que, después del asedio de Otranto, se comprometieron a reaccionar ante la expansión de Mehmed, la defensa de la legitimidad del cristianismo como heredero de la civilización y, por tanto, de la legalidad romana, era un asunto que afrontar sobre todo por Roma, sede del vicario de Cristo. El papa reinante, Sixto IV, era el hombre adecuado para afrontar esta empresa.

Nacido en una familia muy modesta, el pontífice estaba dotado de una excepcional viveza intelectual y era considerado un finísimo teólogo, que debía su ascenso a la curia, también a su resolución de algunas diatribas doctrinales que en las décadas precedentes habían opuesto entre sí a las órdenes principales de los dominicos y los franciscanos. Sixto estaba dotado, además, de una energía política que ya le había atraído muchas críticas durante el pontificado. Había iniciado un importante programa de restructuración y de imponentes construcciones para devolver a Roma el decoro y el prestigio después de los años de abandono que siguieron al traslado de la sede papal a Aviñón. Por lo demás, el desplazamiento a la ciudad francesa se había hecho necesario para proteger la corte papal de la prepotencia de los barones locales, los Colonna, los Orsini y los Savelli, que con sus ejércitos infestaban la ciudad haciendo inseguros hasta los Palacios Vaticanos.

Una de las empresas principales iniciada por el enérgico papa a partir de 1477 fue la reestructuración de la Capilla Magna del Palacio Vaticano, de la que había concluido la estructura mural y ahora esperaba la decoración sus paredes. Pero, para empezar esta empresa, hacían falta pintores excelentes, que en aquel período se encontraban casi todos en Florencia. Fue solo después de la tregua establecida con Florencia que Lorenzo de Medici aceptó la partida

hacia Roma de los mejores pintores de la ciudad: Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio y Cosimo Rosselli, que se unieron a Pietro Perugino, umbro de nacimiento y formación, pero que tenía el taller en Florencia y que ya había sido apreciado en Roma por el papa (había pintado para él la capilla funeraria en 1479).

Estos pintores debían contribuir con su arte a la cruzada contra los turcos que el papa quería iniciar, pero que habría debido esperar un siglo antes de concretarse. En la capilla del palacio papal vaticano, el lugar más santo de la cristiandad, debía realizarse un ciclo decorativo para mostrar al mundo que había un solo heredero del Imperio romano: el papa. Por sus expectativas universalistas, Mehmed debía ser rechazado y combatido con todas las armas posibles, las de bronce fundidas en los talleres de los expertos balísticos y las de la propaganda extendidas con oro y lapislázuli en las paredes de la capilla más santa y visitada del mundo.

Una afirmación visible de la legitimidad papal era necesaria precisamente en Roma desde el momento en que, en esta ciudad, en los ambientes más cultos de la academia, se había abierto camino una corriente de pensamiento dispuesta a acoger las reivindicaciones de Mehmed II. Por otra parte, en los territorios conquistados más allá del Adriático, el gobierno de Mehmed se había demostrado mucho más liberal y generoso con el pueblo llano de cuanto eran los gobiernos de los príncipes cristianos. Esos intelectuales minaban desde lo más profundo la legitimidad cultural y moral del papado; también a ellos había que dar, pues, una respuesta que no podía ser militar sino cultural.

Gracias a los objetivos tan ambiciosos que le eran asignados, desde aquel momento la Capilla Sixtina se convirtió en el centro no solo de la espiritualidad cristiana y la legitimidad papal, sino también del arte moderno. Pero la sucesión de los artistas que la hicieron memorable cuenta también otra historia, además de aquella de la legítima descendencia del papado del Imperio romano. Narra la historia de un arte que se emancipa de las reglas del siglo XV para encaminarse a la dimensión moderna del producto genial. El arte

empieza a ser reconocido como producto del puro ingenio y se libera del legado medieval aún fundado en la preciosidad de los materiales y la repetición de códigos formales. Se abre el horizonte infinito del genio creativo que precisamente en aquella capilla afirmará su grandeza a través de la obra de Miguel Ángel Buonarroti y de Rafael Sanzio.

Seguir la evolución de la decoración de la capilla en el arco de dos generaciones de artistas equivale a seguir el sendero que va de la pauta que aún gobernaba el taller renacentista a la expresión del genio creativo moderno que, precisamente en la ruptura de esa pauta, afirma su universalidad y grandeza.

---

1 Sobre el asedio de Otranto, véase V. Bianchi, *Otranto 1480. Il sultano, la strage, la conquista,* Laterza, Bari-Roma, 2016. El libro reconstruye con distanciamiento y equilibrio los hechos de aquellos años. Para las pretensiones universalistas de Mehmed II planteadas después de la conquista de Constantinopla, véase G. Ricci, *Appello al Turco. I confini infranti del Rinascimento,* Viella, Roma, 2011.

Primera parte
La afirmación de la primacía del papa

La reconstrucción de la Capilla Sixtina

Una Capilla Magna había sido construida al costado de la basílica vaticana ya en tiempos del primer gran palacio mandado edificar por el papa León III (r. 795-816). La ubicación de esta capilla debió de ser, si no coincidente, al menos muy cercana a la actual. Una ampliación y quizá una reconstrucción de la Capilla Magna se realizó probablemente con Inocencio III (r. 1198-1216)[2].

Bajo el pontificado de Nicolás III (r. 1277-1280) se ampliaron los Palacios Vaticanos y se reconstruyó o agrandó también la Capilla Magna, como informa una inscripción latina aún hoy visible en el Palacio de los Conservadores:

> Nicolás Papa III mandó rehabilitar los palacios, el aula mayor y la capilla, y amplió otras estancias antiguas en su primer año de pontificado.
>
> [*Nicolaus P. III fieri fecit palatia et aulam maiorem et cappellam et alias domus antiquas amplificavit pontifictus sui anno primo*[3].]

Estas construcciones decayeron significativamente durante el traslado del papado a Aviñón y fueron en parte restauradas por Martín V (r. 1417-1431), sin embargo, según las fuentes del siglo XV y según Vasari, fue precisamente Sixto IV quien edificó *ex novo* la capilla que vemos ahora. Pero, las recientes investigaciones sobre el edificio atestiguan que, contrariamente a cuanto Vasari escribió en sus *Vidas,* la capilla fue reedificada sobre los cimientos y en el área anteriormente ocupada por la Capilla Magna. Por tanto, no se trató de una refundación, sino de una reestructuración que mantuvo

esencialmente inalteradas las dimensiones de la planta de la capilla precedente.

Conocemos el estado ruinoso de esta capilla gracias a un curioso suceso narrado por un escritor contemporáneo, Andrea da Trebisonda. Durante el cónclave de 1378 el pueblo de Roma asedió la asamblea de los cardenales con mazas y escobas, gritando que al nuevo papa lo querían a toda costa romano. «Lo queremos romano»[4], gritaban golpeando sobre las losas, para advertir a los cardenales que no iban a tolerar a un papa extranjero que pudiera llevar fuera de la Ciudad Eterna la sede de la cristiandad.

El episodio denuncia tanto el estado de precariedad en que se encontraba la Iglesia romana y los motivos urgentes que habían provocado su traslado a Aviñón como la degradación de las viejas estructuras vaticanas en las cuales, a duras penas, se celebraban los ritos del papado. La nueva capilla realizada por el arquitecto Giovannino dei Dolci tuvo, pues, el aspecto de una fortaleza, porque en primer lugar debía garantizar la defensa del órgano de gobierno vaticano de la prepotencia de los romanos, pueblo y barones. Por eso tuvo muros macizos e inexpugnables, y altas ventanas que cerraban la entrada al pueblo, haciendo segura la asamblea de cardenales, sustrayéndolos de las frecuentes y amenazadoras incursiones de los barones romanos que intentaban condicionar, a menudo por la fuerza, la elección del papa.

Las dimensiones de la nueva capilla —40,93 metros de largo, 13,41 de ancho y 20,70 de altura [FIG. 1]— repiten las de la capilla medieval que, a su vez, reproducía las dimensiones del templo de Salomón, regulado por relaciones proporcionales sencillas: triple longitud que anchura y mitad de altura que longitud. La intervención del papa Sixto se dirige a modificar la altura de la capilla más que sus proporciones en planta. La referencia del papa era la Capilla de los Scrovegni en Padua, que quizá había visitado de joven.

Los trabajos se iniciaron en 1477 bajo la dirección de Giovannino dei Dolci y la estructura arquitectónica siguió la moda corriente, con las paredes subdivididas en tres franjas horizontales por robustas

cornisas que se hacían transitables como un corredor en el segundo orden para proveer al mantenimiento de las ventanas. El ritmo vertical es marcado por pilastras corintias que dividen la capilla en seis vanos y sostienen las ménsulas de las bóvedas de luneta de la cubierta. Es precisamente en la cubierta donde la construcción intenta una solución muy original. La anchura tan relevante es superada por una bóveda de cañón sostenida por pechinas que, conectándose con las lesenas verticales, dejan espacio a lunetas ciegas que rematan los ventanales abiertos sobre los lados norte y sur del edificio. Sobre esta bóveda, Piermatteo d'Amelia, un pintor de los alrededores de Roma, había pintado un cielo estrellado resolviendo con decidido sentido práctico la difícil empresa de decorar una bóveda tan compleja y articulada.

Quedaba el problema de la decoración de las paredes, inmensas, sobre las cuales era importante desplegar el programa político y religioso del combativo Sixto IV y de su sobrino Giuliano della Rovere, el futuro Julio II, que se había hecho retratar bien a la vista en una de las representaciones simbólicamente más poderosas del papado de los Della Rovere, *Sixto IV nombra a Bartolomeo Platina Prefecto de la Biblioteca Vaticana,* pintado en 1477 por Melozzo da Forlì en la nueva biblioteca vaticana[5]. Con su presencia tan digna, Giuliano della Rovere pretendía subrayar su papel central en la política cultural del papado de su tío, que no parecía muy interesado en el arte.

La estructura de la capilla resulta particularmente idónea para una narración pictórica, tanto que muchos estudiosos se han aventurado con la cuestión de sus proyectistas imaginando que desde el principio hubiera acompañado a Giovannino dei Dolci un pintor (quizá Melozzo da Forlì) que habría predispuesto la compaginación arquitectónica en función de una clara narración pictórica. Pero el reparto de las paredes en tres franjas horizontales era una costumbre en muchas importantes iglesias italianas y romanas; un esquema decorativo similar había sido utilizado, por ejemplo, para la basílica de San Pedro y para la de San Pablo

Extramuros. Tampoco la sucesión vertical de falsas cortinas de tela pintadas en el primer orden, de las escenas narrativas en el segundo orden y de la galería de los papas en el tercer orden era nueva: cortinas pintadas bajo escenas narrativas se veían, en efecto, en Santa María Antigua en el Foro romano, modelo de inspiración de todo el Renacimiento clasicista romano; mientras en San Urbano alla Caffarella, iglesia más apartada, aparecían los pilares verticales salientes para dividir los vanos de las paredes. Moderno es, más bien, el léxico de las decoraciones arquitectónicas, la gracia de los pilares corintios decorados con grutescas, que retoman aquellos con que Melozzo pocos años antes había enmarcado su maravilloso fresco *Sixto IV nombra a Bartolomeo Platina Prefecto de la Biblioteca Vaticana,* convertido de inmediato en el manifiesto del gusto clasicista de los Della Rovere.

Ultimada, pues, a fines de 1480 la decoración de la bóveda, había que decorar las paredes y había que hacerlo muy velozmente. La urgencia de los tiempos imponía una rápida ejecución: sin embargo, encontrar un pintor capaz de llevar a cabo una empresa tan compleja en poco tiempo no era fácil.

Un consorcio

Como se puede imaginar, el papa tenía mucha prisa por realizar toda la decoración de la parte inferior de la nueva capilla para afirmar su programa político. Tanta prisa que decidió confiar el trabajo no a un solo artista y ni siquiera a dos, sino a un verdadero consorcio de pintores, con el fin de tener todo listo en apenas un año. No se estipuló un verdadero contrato con los artistas de este consorcio, sino que se siguió una práctica muy singular. Se llamó a cuatro grandes y conocidos pintores de Italia central, tres florentinos y un umbro que, de todos modos, estaba familiarizado con el arte toscano por haber pasado en aquella región varios años de su formación. Los artistas se llamaban Cosimo Rosselli (1439-1507), Domenico di Tommaso Currado llamado Ghirlandaio (1449-1494),

Alessandro di Mariano llamado Botticelli (1445-1510) y Pietro di Cristoforo della Pieve llamado Perugino (1448-1523). A ellos se confió la realización de cuatro grandes frescos sobre las paredes de la capilla, rematados por imágenes de papas en la parte superior y delimitados, en la inferior, por falsas cortinas de tela.

Los cuatro «cuadrazos» fueron luego estimados por una comisión papal que dio su veredicto el 17 de enero de 1482, estableciendo no solo que las cuatro pinturas habían sido realizadas con arte, sino que podían ser valoradas en la cifra bastante reducida de doscientos cincuenta ducados cada una, incluyendo no solo la escena figurada, sino también los retratos de los papas y las cortinas de falsa tela:

> Estos maestros pintores debían recibir de su santidad nuestro señor Papa, por las mencionadas cuatro historias [imágenes, frescos] con dichos drapeados, marcos y representaciones de los pontífices, a saber: por cada historia cada uno de ellos doscientos cincuenta ducados de cámara a razón de diez carlinos por ducado y por historia.
>
> [*dictos magistros depictores debere habere a sanctitate domini nostri pape pro dictis quatuor istoriis cum dictis cortinis cornicibus et pontificibus videlicet pro qualibet historia earundem ducatos de camera duecentos quinquaginta ad rationen X carlenorum pro quolibet ducato et pro qualibet historia ut supra*[6].]

La secuencia de los dos documentos que han sobrevivido para esta empresa plantea interrogantes a los estudiosos desde hace casi dos siglos. El primer documento está fechado el 27 de octubre de 1481 y registra la adjudicación a los cuatro pintores de diez escenas figuradas cuyo coste será valorado a continuación:

> A saber, diez historias [imágenes, frescos] del Antiguo y el Nuevo Testamento con drapeados inferiores que deben ser pintadas bien diligente y fielmente, del mejor modo posible por ellos mismos y cualquiera de sus colaboradores en cuanto sea iniciado el trabajo.
>
> [*videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterunt per ipsos et eorum quemlibet et familiares suos prout inceptum est.*]

El segundo documento, antes citado, valora la remuneración de las cuatro pinturas ya ejecutadas en enero de 1482 o al menos bastante avanzadas para poder valorar su coste.

Ahora bien, por un lado, es poco probable que entre octubre de 1481 y el enero siguiente los pintores pudieran haber llevado a cabo una porción tan amplia de fresco. Por el otro, la mención de solo diez pinturas encomendadas en aquella fecha hace pensar que las cuatro pinturas estimadas en enero habían sido precedentemente subcontratadas, visto que en total se ejecutaron catorce y no diez pinturas. Sobre esta ambigüedad documental se han formulado las hipótesis más disparatadas, ligadas luego a la cuestión también más relevante del liderazgo de la empresa y la secuencia de las escenas figuradas. Son cuestiones a las que se puede dar respuesta solo siguiendo el hilo de la organización práctica del trabajo y de la obra, un hilo extrañamente del todo pasado por alto hasta hoy.

Siguiendo, pues, la trama de la organización de la empresa y valorando, en particular, los problemas ligados a los andamios (aspecto muy relevante), se puede sostener con todo fundamento que una primera adjudicación fue asignada a los cuatro pintores ya en el verano de 1481 y que, en el octubre siguiente, con el contrato vigente, fueron adjudicados los otros diez «cuadrazos» realizados al fresco.

El valor de estos últimos fue estimado en enero, quedando entendido que tal valor no podía ser una sorpresa: en efecto, existía un mercado muy estabilizado de la producción pictórica y las estimaciones se movían en un margen muy reducido al cual, más que la calidad del estilo, afectaban los materiales preciosos utilizados para el fresco y los costes de la mano de obra y los andamios.

La secuencia detectada corresponde a una descripción significativa del procedimiento operativo y de un mundo tecnológico históricamente determinado. Los cuatro pintores son responsables de la ejecución exquisita de una obra pensada, en síntesis, por otros.

Los dos documentos deberían ser leídos, pues, así: un primer encargo a los cuatro pintores es asignado en el verano de 1481 para realizar cuatro cuadrazos al fresco. El segundo encargo por otros diez cuadrazos es confiado en octubre del mismo año y en enero, al estar terminados los primeros cuatro cuadrazos, se estima el precio efectivo.

El valor principal del documento de adjudicación de octubre de 1481 —estipulado por Giovannino dei Dolci «supervisor de la fábrica» y los pintores— reside en la indicación del tema de la decoración de la capilla («diez historias tomadas del Viejo y Nuevo Testamento», *«decem istorias testamenti antiqui et novi»)* y en el compromiso de ultimar las historias para el 15 de marzo siguiente; un tiempo de veras muy restringido si se piensa que cada pintor habría debido terminar en menos de cuatro meses una superficie pintada de unos 100 metros cuadrados y con decenas de figuras para cada una de las cuales, incluso con gran optimismo, no se podían emplear menos de cuatro meses.

También el ritmo de los tiempos de ejecución devuelve al tema de la prisa, una verdadera furia que apremiaba a Sixto IV en la realización de una obra que, evidentemente, ocupaba su mente de manera total. Suya y de su sobrino Giuliano, activo comitente ya en los años precedentes. El papa, pues, quería decorar en poquísimo tiempo la principal capilla de la cristiandad. Sin duda, estimaba que había llegado el momento de recoger en un lugar simbólico, para hacerlas visibles, la potencia de sus tesis teológicas. La muerte de Mehmed II en mayo de 1481 había liberado a la Iglesia y a Italia de la amenaza inminente de una invasión, pero precisamente por eso era preciso estrechar las filas a la espera de que el Imperio otomano se reorganizara para intentar la empresa italiana.

La secuencia de los documentos nos cuenta también otra cosa importante, siempre pasada por alto en las exégesis de la Capilla Sixtina: que la prisa estaba ligada también a la presencia de unos enormes andamios que habían servido para la construcción y la

decoración de la bóveda, y que ahora podían ser utilizados lo antes posible para decorar las paredes.

La altura de 20 metros creaba problemas difíciles de resolver para la estructura de los andamios, que debía permitir también una cómoda labor de los equipos de pintores. Unos andamios tan imponentes no se levantan en pocos días y, sobre todo, exigen el aprovisionamiento de tablas, vigas y cuerdas de buena calidad: materiales que ya estaban presentes en la capilla y que solo debían ser ensamblados de nuevo, ya que el andamiaje utilizado para la bóveda presentaba características diversas del necesario para la pared.

El andamiaje de la bóveda debía estar armado con un entablado plano solo en su parte superior, a una altura de unos 18 metros; en cambio, para poder pintar las escenas figuradas había que montar un entablado plano de trabajo a una altura de 1,80 metros. Precisamente la disponibilidad de un andamiaje tan vasto ya *in situ* había sugerido al papa emplear no un equipo sino cuatro equipos de pintores desde el momento que los costes ya habían sido amortizados en la construcción y la decoración de la bóveda.

Si unos andamios tan grandes no hubieran estado ya disponibles, quizá la historia de la decoración sixtina habría sido diferente. Se habrían montado unos andamios adecuados para el trabajo de un solo taller, que habría avanzado mucho más lentamente y habría dado mayores garantías para la unidad estilística de la decoración.

La bóveda estrellada

La presencia del andamiaje debería sugerir cerrar también otra cuestión aún debatida por la crítica, o sea, la existencia o no de una decoración en estrellas de oro sobre fondo azul, ejecutada en aquellos meses por Piermatteo d'Amelia sobre la bóveda. Existe, de esta decoración, un dibujo en los Uffizi, atribuido a Giuliano da Sangallo, al margen del cual está anotado, sin embargo, «la bóveda

de Sixto de Piermatteo d'Amelia. Nunca se hizo así» [*«la volta di Sisto di Pier Matteo d'Amelia. Non si fece più così»*][7].

Esta anotación ha hecho pensar a muchos estudiosos que el dibujo era solo un proyecto, pero el dibujo no tiene en absoluto la forma de un proyecto, sino de la representación de uno que se ha hecho. No es pensable, en mi opinión, que se diera lugar a una decoración pictórica de la pared dejando sin yeso y sin decorar la bóveda. No solo el encalado gris de la bóveda habría hecho pobres y miserables las mismas decoraciones subyacentes (que el papa, en cambio, quiso llenas de oro purísimo y de lapislázuli), sino que el aplazamiento a un tiempo posterior de la decoración de la bóveda habría comprometido la integridad de las pinturas subyacentes. No conocemos ningún caso en que se haya empezado las paredes antes que la bóveda: la pintura al fresco impone, en efecto, el uso de materiales bastos, como puzolana, agua y pigmentos, que habrían corrido el riesgo de ensuciar las pinturas subyacentes.

En resumen, frente a una empresa tan gigantesca como la construcción y la decoración de la Capilla Sixtina, los procedimientos prácticos y las modalidades de ejecución deben ser tenidos siempre presentes, porque la producción artística es un proceso complejo y no se la puede reducir a un hecho abstracto, a una expresión de problemáticas ligadas exclusivamente al estilo, a la iconografía y a la iconología.

Es preciso tratar de imaginar cómo avanzaban los trabajos a la luz de una lógica económica que es siempre central en los acontecimientos artísticos. Retirar los andamios sin decorar la bóveda y posponer a un segundo momento la decoración superficial habría comportado una carga de costes enorme. Y aún más incongruente habría sido gastar cifras considerables para volver a montar los andamios y realizar exclusivamente la decoración de las paredes, que habrían parecido mucho más miserables con un cielo cubierto de yeso en bruto.

Por tanto, también en la valoración estilística de las pinturas de los cuatro miembros del consorcio debe tenerse presente que sus

historias debían leerse bajo un cielo azul adornado con estrellas doradas. Al estar ya allí disponible el andamiaje, se bajaban también los costes para la manufactura de la pintura, y esto explica el precio no altísimo computado por las pinturas. Si los pintores hubieran debido proveer por sí mismos los andamios, el coste habría subido al menos un 30 por ciento.

Los tiempos de la decoración, por tanto, siguen de cerca los tiempos de la construcción. También debe decirse que la decisión de conferir el encargo a cuatro pintores es singular, si no rarísima, en el panorama del siglo XV, y habla de un mundo, el de la pintura, todavía estrechamente ligado al de la artesanía. Sobre todo, los trabajos podían contar con la sólida dirección de un proyectista general de las historias que no puede ser más que el papa mismo ayudado por su sobrino Giuliano, que ya se había revelado un verdadero cultor del arte.

A los pintores se les pedía que realizaran en poquísimo tiempo una manufactura de la cual se consideraba mucho más la complejidad material que la creativa. En el cómputo de los gastos, como era habitual en aquel tiempo, se valoraban la cal, el coste de los andamios, el coste de los pigmentos, sobre todo los preciosos, como el lapislázuli, y de las láminas de oro, que juntos podían alcanzar el 30/40 por ciento del valor de la obra, a menos que —y este fue ciertamente el caso— el comitente mismo suministrara el oro y el lapislázuli.

La realización propiamente dicha, una vez establecido el programa y aceptados los dibujos del proyecto, no era en el fondo tan distinta de la de una obra de carpintería en madera o de albañilería de una cierta complejidad. Los pintores eran llamados para decorar las paredes casi como los tapiceros para revestirlas con telas preciosas y solo la necesidad de querer comunicar un programa teológico y político decantaba por la elección de los primeros en vez que de los segundos.

El valor de esas decoraciones, respecto de otros tipos de decoraciones puramente materiales (telas, cuero, madera

taraceada), se estaba afirmando solo en aquellos años, cuando comenzaba a apreciarse su enorme ventaja propagandística en las batallas políticas de la época.

Los cuatro pintores fueron invitados a trabajar *«melius quo poterunt»* [«del mejor modo posible»], que como expresión contractual equivale a aquella de «con arte», que encontramos aún hoy como referencia en los contratos de carácter artesanal. Y debían trabajar lo mejor posible —lo repetimos— en un tiempo considerablemente breve. El objetivo era decorar la Capilla Sixtina según un proyecto unitario y con un lenguaje expresivo que debía parecer evidentemente lo más homogéneo posible, casi fruto de una única mano.

La habilidad de los pintores debía resolver también el problema de la fragmentación narrativa ligada a los sectores de las paredes. En sentido vertical las paredes estaban divididas en tres registros sobre los cuales se realiza desde abajo una cortina pintada en falsa tela, luego las historias propiamente dichas y encima los retratos de los papas. En sentido horizontal las paredes estaban divididas por las lesenas, falsas en los primeros dos órdenes y salientes en el tercer orden: lesenas verdaderas y lesenas falsas, con los colores, debían ser absorbidas en la narración.

El nombre de los cuatro pintores y el análisis de sus biografías nos ayuda, desde luego, a entender por qué, debiendo realizar en poco tiempo una decoración *«melius quo poterunt»,* son elegidos precisamente ellos. ¿Qué tenían en común Rosselli, Ghirlandaio, Botticelli y Perugino que los hacía idóneos para esa empresa tan importante?

Ante todo, su plena madurez: habían nacido casi todos en la década anterior a mitad de siglo, por tanto, todos tenían en torno a cuarenta años, estaban en el pleno vigor de las fuerzas, en una edad en la cual se ha adquirido gran experiencia profesional, pero aún se está en condiciones de trabajar directamente con los propios asistentes resistiendo la fatiga de un trabajo sobre los andamios, lugar en absoluto fácil para vivir. Este grupo de maestros

cuarentones era capaz de pasar seis meses sobre los precarios andamios de madera con sus mejores alumnos, provistos de una experiencia puesta a prueba, técnica y creativamente, que no podía desembocar en sorpresas en los resultados. Como así fue, por lo demás.

Los cuatro pintores se podían considerar de formación homogénea, tanto en el plano técnico como estilístico. Habían aprendido o perfeccionado el oficio en los talleres artísticos de Florencia, que en torno a la mitad del siglo XV se presentaban decididamente como los más capacitados técnicamente para afrontar el arte del fresco, al mismo tiempo el tipo de pintura más resistente, más adecuado para las decoraciones monumentales, pero también el más difícil de poner en práctica, sobre todo en una circunstancia como aquella, donde la heterogeneidad producida por los materiales utilizados corría el riesgo de ser agravada por el diferente uso que cada taller hacía de esos materiales y del modo de emplearlos. No obstante, aún hoy, al entrar en la Capilla Sixtina tenemos la impresión de encontrarnos frente al trabajo de un único equipo, tan homogéneo fue el resultado de aquella empresa.

La distribución del trabajo no fue homogénea, también porque las catorce historias no eran divisibles por cuatro y aún hoy persiste la duda en cuanto a los autores de las distintas escenas, sobre cuya identificación no hay acuerdo.

A dificultar la identificación concurren, además, otros dos factores. Dos de las escenas pintadas, aquellas detrás del altar, la *Natividad de Cristo* y el *Hallazgo de Moisés,* fueron destruidas en 1534 para dejar sitio al *Juicio Universal* de Miguel Ángel y no es posible identificar a sus autores solo en función de los documentos supervivientes. El segundo elemento que hace difícil la atribución de los distintos recuadros concierne a la presencia de otros artistas famosos, además de los cuatro señalados por el contrato. Según Vasari, trabajaron en la Sixtina también Luca Signorelli, Biagio d'Antonio, Pinturicchio y otros. Quizá como ayudantes de los maestros principales o quizá en una especie de «subcontratación»

que les confirió una cierta autonomía; sea como fuere, no sabemos exactamente cómo fue distribuido el trabajo.

Sin embargo, entrecruzando los datos estilísticos, que son siempre un rastro significativo en el estudio de la pintura, y las hipótesis sobre los procedimientos de ejecución, que constituyen también ellos una referencia importante, podemos formular algunas conjeturas sobre la cronología y la autografía de los trabajos.

Los cuatro campeones estimados

Hipótesis varias y contrastantes se han planteado sobre la cronología de los trabajos. Algunas incluso muy autorizadas, pero no por eso creíbles. Ernst Steinmann, el mayor estudioso de la Capilla Sixtina, llegó a proponer que algunos recuadros fueron asignados a los pintores después de la conclusión de acontecimientos significativos del papado para aludir a ellos de manera triunfal. Es una hipótesis totalmente desequilibrada a favor de una lectura idealista de la empresa, que no asombra en un estudioso de fines del siglo XIX, pero que no toma en ninguna consideración esas cuestiones prácticas que, en cambio, serán juzgadas muy importantes a continuación. Según Steinmann, por ejemplo, el ahogamiento de las tropas del faraón en el Mar Rojo habría sido pintado solo después de la victoria del papa contra el duque de Calabria. Pero esta hipótesis no parece llevar muy lejos: el programa iconográfico debió de estar establecido ya antes de los trabajos.

Si volvemos al documento de enero de 1482, sabemos con certeza que en aquella fecha son estimados cuatro recuadros realizados por los distintos maestros. Siguiendo una lógica de sentido común, estos cuatro recuadros solo pueden estar cerca y en secuencia el uno del otro, siempre por aquel criterio económico que debe orientar el análisis de las realizaciones artísticas. Ciertamente no podemos imaginar que para los cuatro pintores el papa hiciera montar cuatro andamios separados en cuatro lugares distintos de la

capilla. Los cuatro recuadros deben de haber sido realizados utilizando un único andamio, que sirvió para los cuatro pintores. El sistema de vigas con palancas y escaleras, de veinte metros de altura, no podía ser dividido en porciones demasiado pequeñas, ni podía ser realizado simultáneamente para toda la capilla.

Considerando que cada recuadro tiene una longitud de cinco metros y que cuatro recuadros totalizan veinte metros, podemos suponer que se construyó un andamio de veinte metros de largo y otro tanto de alto. En sentido longitudinal, los cuatro maestros mencionados en el contrato trabajaban pegados el uno al otro: Perugino, Botticelli, Ghirlandaio y Rosselli. Si observamos la distribución en planta de las pinturas vemos de inmediato que hay un único lugar donde esto sucede: las primeras cuatro pinturas de la pared norte a partir del altar. En esta pared se suceden el *Bautismo de Cristo* de Perugino [FIG. 2], las *Tentaciones de Cristo* de Botticelli [FIG. 3], la *Llamada de los apóstoles* de Ghirlandaio [FIG. 4] y el *Sermón de la montaña* de Cosimo Rosselli [FIG. 5]. La colocación de los primeros recuadros en esta área cuadra también con la mención en el contrato de una ejecución *«in capite altari»* [«en la cabecera del altar»].

Si desde el punto de vista práctico —utilización de un mismo andamiaje para los cuatro maestros en contacto— la secuencia este-oeste sobre la pared norte parece del todo convincente, hay otro elemento que refuerza esta hipótesis. Nadie parece haber notado que estos cuatro recuadros son los únicos donde se ha logrado plenamente un recurso ilusionista que da la impresión de encontrarse frente a una única escena. Cada uno de ellos acaba con un fragmento de paisaje que es retomado, casi idéntico, en la escena siguiente, más allá de la división vertical de la lesena pintada. La colina rocosa con que termina a la derecha el recuadro del *Bautismo de Cristo* de Perugino continúa, idéntico en los colores de la roca, en el recuadro de las *Tentaciones de Cristo* de Botticelli, que a su vez prepara en el ángulo derecho una colina que volvemos a encontrar en la *Llamada de los apóstoles* de Ghirlandaio y, por

último, en el *Sermón de la montaña* de Cosimo Rosselli. Pintando con tanta homogeneidad el paisaje junto a la lesena vertical, se reduce al mínimo la discontinuidad narrativa que representaba indudablemente un problema con el que comenzaba a ajustar las cuentas la representación de «historias».

Un ejemplo extraordinario de este recurso óptico narrativo lo encontramos en Florencia, casi en los mismos años, en el coro de Santa Maria Novella, donde Ghirlandaio, valiéndose de la experiencia romana, hace terminar la escena de la visitación de santa Isabel con un arco de triunfo visto desde lo alto, cuyos falsos bajorrelieves continúan exactamente después de la interrupción de la lesena pintada que divide el vano de la pared. Así, se tiene la impresión de encontrarse en un único espacio real, aunque tenemos una escena ambientada, por un lado, en un paisaje abierto y, por el otro, en una plaza de ciudad. Si la elección de Ghirlandaio lleva al máximo grado la mímesis ilusionista para restablecer una continuidad de lugar, no podemos asombrarnos de que en la Sixtina haya comenzado imaginando un único paisaje en el cual la discontinuidad causada por la armazón vertical de las lesenas es perfectamente reabsorbida haciéndolas aparecer sobre una misma colina. Este detalle representa la medida de la unidad creativa del «consorcio» sixtino. Una medida que —como veremos— se afirma también a través de otros instrumentos técnicos y estilísticos.

Es un hecho, sin embargo, que, después de esta prueba de veras extraordinaria de unidad creativa y ejecutiva, aparece en las otras escenas una mayor discontinuidad formal y figuran incluso otros autores que hacen difícil individualizar la secuencia de los artistas que intervinieron. Ocurrió algo, que en la actualidad no podemos identificar, y hace que los primeros cuatro maestros fueran acompañados por otros importantes pintores, como Luca Signorelli, Biagio d'Antonio y Pinturicchio, a los cuales ya Vasari atribuye algunas escenas pintadas, aunque quizá, en el momento de la ejecución, ellos no fueron considerados responsables de esas escenas.

A Perugino, según la opinión de muchos estudiosos, se habrían asignado nada menos que cinco recuadros, los dos sobre el altar, luego destruidos para dejar sitio a las pinturas de Miguel Ángel, y tres escenas de la vida de Cristo: el *Bautismo de Cristo,* la *Entrega de las llaves a San Pedro* [FIG. 6] y la *Circuncisión del hijo de Moisés* [FIG. 7]. A Botticelli, tres: el *Castigo de Coré* [FIG. 8], las *Tentaciones de Moisés* [FIG. 9] y las *Tentaciones de Cristo*. Tres también a Ghirlandaio: la *Llamada de los apóstoles,* el *Testamento y muerte de Moisés* [FIG. 10], con Luca Signorelli, y el *Paso del Mar Rojo* [FIG. 11], con Biagio d'Antonio. Y tres a Rosselli: la *Adoración del vellocino de oro* [FIG. 12], el *Sermón de la montaña* y la *Última cena* [FIG. 13].

La mayor importancia del encargo a Perugino se explica tanto por el hecho de que ya había trabajado para Sixto IV, que había podido apreciar su calidad, como por el hecho de que su taller era entonces el más organizado desde el punto de vista productivo y ya tenía una base romana. Para los demás, se trataba de trasladar toda una planta de producción de Florencia a Roma.

El taller florentino a mediados del siglo XV y la técnica del fresco

Florencia era considerada desde hacía casi un siglo el centro más avanzado del arte en Italia, en particular en la realización de grandes ciclos al fresco, llevados a una perfección técnica sin precedentes.

La presencia en la ciudad de una rica burguesía y la existencia de un sistema democrático que enfrentaba a las familias que participaban en la vida pública, impulsaban a estos verdaderos clanes a comunicar su estatus a través de la realización de obras de arte.

La concentración de cultura y riqueza en un área tan limitada no tenía comparación en Europa y esto había dado un impulso

extraordinario a los talleres de artesanos que se ocupaban de la producción de estatuas, pinturas sobre madera, orfebrería y frescos. Capillas gentilicias, palacios privados, fachadas y salas de reunión de los ministerios requerían decoraciones al fresco, para no hablar de las iglesias de las distintas órdenes, casi todas presentes en la ciudad.

La tradición del buen fresco toscano se había impuesto más de un siglo antes con Giotto y su escuela, llamados de toda Italia para recubrir muros con los enlucidos coloreados donde tomaba vida una humanidad descrita de manera cada vez más convincente. El realismo de Giotto, que toca su cima en la Capilla de los Scrovegni en Padua, es profundizado un siglo después por Masaccio, en la Capilla Brancacci en Florencia, considerada verdadera escuela de pintura hasta la generación de Miguel Ángel.

Por sus dimensiones monumentales, y por los costes muy reducidos de su producción (infinitamente más bajos que la pintura sobre madera), el fresco parecía el instrumento perfecto para satisfacer esa voluntad de realismo y monumentalidad que fascinaba a las clases dirigentes florentinas. La posibilidad de realizar figuras de tamaño natural hacía que sobre esas paredes banqueros y mercaderes, toda la elite social —en definitiva— se reflejase purgada de los vicios y las miserias que afligían la vida cotidiana, dándole la impresión de entrar a formar parte del mundo sobrenatural y heroico de la «Historia». No por casualidad, los ciudadanos pudientes de Florencia eran llamados a menudo para hacer de espectadores de los grandes acontecimientos sagrados contados por los Evangelios y aparecían allí con sus fisonomías y sus mejores galas. El fresco como espejo de la sociedad del siglo XV es una verdadera innovación, preparada por los relatos de las historias sagradas desplegadas durante dos siglos en las iglesias italianas.

El fresco era un tipo de decoración que requería precisión, rapidez y perfecto control de los materiales, además de un verdadero y exclusivo proceso productivo. El muro bien seco era

cubierto inicialmente por un estrato de mortero de cal o yeso constituido por una parte de cal apagada, que funcionaba de aglutinante, y por dos partes de arena de río, no fina sino gravosa, que representaba la carga. Sobre este estrato de enlucido basto, pero estructuralmente fortísimo, dejado áspero, el pintor transfería el dibujo de la imagen que había puesto a punto con los cartones preparatorios y lo fijaba con un simple contorno de color rojo, la sinopia (llamada así porque para ese tono de rojo se utilizaba la tierra proveniente de Sinope, una ciudad sobre las costas del Mar Negro). Una vez transferido sobre el muro el diseño general, este era subdividido en partes: cada parte debía ser completada en una sola jornada, porque el color debía ser extendido sobre el yeso húmedo. A medida que el agua del empaste se evapora, la cal del empaste, bajo la acción del anhídrido carbónico del aire, forma una costra que hace volver la cal a su estado mineral, rígido, de carbonato de calcio y, por tanto, muy duro. En esta costra, que con el tiempo va endureciéndose del exterior al interior, es incorporado el pigmento coloreado, que de este modo se transforma en una «incrustación» mineral muy resistente a la acción de la humedad. Este proceso de carbonatación de la parte más superficial se produce generalmente en el arco de veinticuatro horas, he aquí porque cada parte de enlucido debía ser completada en ese período de tiempo.

Extender el pigmento sobre el yeso mojado era muy difícil, porque si estaba «demasiado» mojado el color no era absorbido a causa de la excesiva presencia de agua. Por el contrario, si estaba «demasiado seco» recibía una cantidad exagerada de pigmento que cambiaba el tono querido por el artista.

Ahora bien, se puede perfectamente imaginar qué difícil es controlar el nivel «higrométrico» de un enlucido desde el momento en que varía con el valor de la temperatura y la humedad del aire, parámetros del todo incontrolables en la época. Sin embargo, la experiencia del artista permitía reducir al mínimo las consecuencias de estas variables, modificando día a día los componentes de los

empastes o sencillamente la relación entre el pigmento y el agua en que era disuelto.

Teóricamente el pintor, para obtener un resultado homogéneo, debe pintar siempre sobre enlucido mezclado con idénticas cantidades de cal y arena, y debe hacerlo en el exacto momento en el cual el agua se evapora, pero la superficie no está aún endurecida para no crear efectos heterogéneos después del agarre del enlucido. En la práctica, la experiencia del artista y de su taller se convierte en la discriminante capaz de marcar la diferencia para obtener un resultado homogéneo, incluso a despecho de la continua variación de las estaciones, la temperatura y la humedad del aire.

En Asís y luego en las capillas de la Santa Cruz, Giotto había mostrado de qué milagro era capaz la tecnología toscana. Los pigmentos utilizados estaban tan experimentados que resistían perfectamente la acción alcalina de la cal y una vez secados conservaban durante siglos el mismo timbre tonal. Cada mañana, el artista debía estar en grado de valorar las condiciones climáticas generales y de impartir a sus asistentes precisas instrucciones sobre la preparación de los morteros, los tiempos de aplicación y las mezclas de pigmentos. Y durante el día debía estar siempre muy vigilante y valorar, antes de que fuera demasiado tarde, dónde era oportuno reforzar el color con una nueva pasada y dónde, en cambio, era necesario aligerarlo.

Por último, estaban las partes de pintura que había que realizar en seco, con un aglutinante que mantenía el pigmento fuera del contacto con la cal húmeda. Era el caso del precioso lapislázuli, el rey de los pigmentos, el azul ultramarino que evocaba las profundidades del Mediterráneo en que se reflejaban las civilizaciones italiana, griega y oriental, capaz de dar una tonalidad azul que ni siquiera las telas sirias ni las teñidas en Florencia o Marrakech podían imitar.

El lapislázuli se obtenía fraccionando con el mortero las piedras preciosas extraídas de las montañas de Afganistán y que poseían ese tono intenso, perfecto para adornar los mantos de las Vírgenes

y los cielos milagrosos del Evangelio. Pero ese pigmento era demasiado costoso para poder utilizarlo como el resto de los pigmentos y Giotto había encontrado la manera perfecta de optimizar el uso preparando la base del fresco con un color marrón rojizo, llamado *morellone,* y aplicando sobre este un estrato ligerísimo de lapislázuli disuelto en temple de cal, que se obtenía del fondo precedentemente saturado por el color. De este modo, extensas capas de azul podían hacer homogéneos los cielos de las paredes monumentales: sus efectos en la Capilla Sixtina serán decisivos. Las dificultades planteadas por la aplicación con cola del azul ultramar eran muy serias, sobre todo cuando hacía calor, como hizo notar Benozzo Gozzoli —empeñado en julio de 1459 en pintar en la Capilla de los Magos del Palacio Medici— a su comitente, Piero di Cosimo:

> Yo hubiera venido a hablaros, pero esta mañana comencé a poner el azul y no se puede dejar, el calor es grande y de pronto se estropea la cola. Yo creo que esta otra semana habré terminado esta parte, creo que vos querréis verla antes de que quite el puente.
>
> [*Io sarei venuto a parlarvi, ma io cominciai stamane a mettere l'azzurro e non si pu. lasciare, el caldo è grande e in un tratto la cholla è guasta. Io credo che di quest'altra settimana io ar. fornito questa pontata, credo che voi vorrete vedere innanti ch'io levi il ponte*[8].]

Un problema análogo presentaba la aplicación del pan de oro sobre el muro, elemento decisivo para embellecer la pintura mural y hacerla similar a una madera. El pan de oro se martillaba hasta convertirlo en un estrato delgadísimo, tan sutil que los artistas debían contener la respiración para no hacerlo volar cuando lo apoyaban sobre el muro. Se aplicaba en seco sobre partes de enlucido a menudo realizadas en relieve como las aureolas, o perforadas con una punta metálica y lacadas con una cola producida con barnices y masilla llamada «mordiente», o sea sobre un estrato de arcilla sutilísima y densa (el «bolo»). De este modo, el muro parecía en algunas partes una verdadera joya.

Toda esta experiencia, acumulada en los siglos y exhibida por los artistas florentinos, había encontrado una primera sistematización teórica en un libro escrito por un discípulo de un discípulo de Giotto, Cennino Cennini, que alardeaba de este linaje garantizando la difusión de los secretos que Giotto había experimentado en primer lugar. Pero la investigación no se había detenido en Cennini: en Toscana y en Umbría, en la primera mitad del siglo XV grandes innovadores como Masaccio, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Beato Angélico, Ghiberti y Donatello habían avanzado mucho en la tecnología del arte, transformando sus talleres en verdaderos laboratorios experimentales donde se progresaba en la fusión de los metales, la producción de hierros durísimos para la escultura y la realización de grandes superficies pintadas al fresco. Tal fervor de investigación y tal competencia virtuosa se beneficiaba de la dimensión limitada de la ciudad y la riqueza de los comitentes, que seleccionaban agudamente a los campeones de estas investigaciones haciendo muy homogéneo el producto ofrecido por los talleres de la ciudad, tanto en términos de estilo como de tecnología. Los mejores resultados eran patrimonio de todos.

En los años precedentes a la empresa de la Sixtina uno de los talleres más evolucionados de Florencia era el de Andrea del Verrocchio, que puede considerarse un verdadero científico por las metas de sus empresas artísticas y tecnológicas. A él se solicitó que realizara la gran esfera de bronce dorado que concluye la linterna de Brunelleschi sobre Santa Maria del Fiore. Fue él quien fundió el grupo escultórico de la *Incredulidad de santo Tomás* para uno de los nichos externos de Orsanmichele, convertida en escaparate de las vanguardias escultóricas de la ciudad, y fue en su taller que transitaron al menos dos de los cuatro artistas implicados en la obra de la Sixtina: Perugino y Botticelli. Se sospecha que el mismo Ghirlandaio frecuentaba el taller. Los tres pasaron por allí en los años en que acudía otro pintor que eligió hacer la revolución a su manera, lejos de Florencia y de Roma: Leonardo da Vinci, que supo aprovechar cada brizna de la sabiduría de Verrocchio, aunque

nunca quiso doblegarse a la ley de intensa productividad que imponía el mercado toscano.

Por tanto, el grupo de artistas seleccionado por Sixto IV para la empresa romana tenía en común la frecuentación de la misma «escuela», una práctica homogénea de la pintura al fresco capaz de desplegar lo mejor de la investigación toscana en aquel sector y estaba en condiciones, precisamente por la sabiduría técnica y la uniformidad estilística, de realizar en poco tiempo grandes secciones de fresco de manera homogénea. Sixto IV, pero sobre todo su sobrino Giuliano della Rovere, habían visitado Florencia lo suficiente para ser conscientes de cuánto había evolucionado la ciudad en el plano de la producción artística y por eso llamaron a Roma a los cuatro pintores, que aceptaron el desafío. Por otra parte, ¿cómo habrían podido rechazar semejante encargo?

Una sola visión

Las historias del Viejo y el Nuevo Testamento fueron pensadas en el interior de un gran armazón arquitectónico, compuesto de lesenas decoradas con grutescas doradas y rematadas por un marco muy saliente que sostenía un corredor practicable, como hemos dicho, para el mantenimiento de las ventanas abiertas en el tercer orden de la pared. Entre estas ventanas, se pintaron falsos nichos que alojaban las imágenes de los papas.

Este armazón arquitectónico, servido en horizontal por falsas cornisas de pórfido, tuvo un papel importantísimo para ordenar la visión de conjunto y garantizar homogeneidad a las distintas escenas figuradas. Se trata de un innovador recurso ilusorio que finge un mundo exterior observado a través de la gran galería arquitectónica que atraviesa las paredes de la capilla, dividida por lesenas lo bastante grandes como para imponerse visualmente y modular el espacio recuadrado y concluido por el amplio friso superior.

El primer y genial recurso para garantizar la homogeneidad de la visión de las distintas escenas representadas es la decisión de alinear el horizonte en todas las escenas pintadas. El visitante que recorre la capilla tiene la impresión de que, más allá de la galería clásica, se abre un único paisaje habitado por una humanidad empeñada en revivir las historias que los consejeros del papa habían decidido recordar a los cristianos.

Esta solución unitaria, probablemente ideada por el arquitecto que había dirigido los trabajos, se vuelve aún más creíble por la elección de los colores y la escala de los personajes puestos en escena y por su gestualidad: es como si todos obedecieran a una rigurosa dirección teatral, moviéndose con idéntico garbo y decorosas actitudes en el límite de la escena más cercana al espectador. Todos los personajes están representados a la misma escala, apenas superior a la real del visitante, y son un número constante en todas las escenas.

Semejante organización es fruto, sin duda, en parte, de las leyes económicas con las que se computaba la pintura en el siglo XV: el valor de una obra estaba estrechamente relacionado con el número de personajes o de «cabezas» que el artista representaba allí (además, naturalmente, de la cantidad de lapislázuli y oro que empleaba).

El uso del lapislázuli para el cielo alcanza un resultado tan homogéneo que se puede fácilmente imaginar cómo los artistas al frente de la empresa habían establecido con precisión la cantidad de pigmento necesaria para cada metro cuadrado e incluso la cantidad de pigmento que fue empleado para las nubes, de manera que el cielo apareciera atravesado en cada recuadro por una idéntica luz primaveral que hacía claras y encantadoras las pinturas de aquellas décadas.

Ciertamente se llegó a acuerdos sobre los pigmentos a utilizar para los tonos de piel y el follaje, las rocas y las ruinas de monumentos antiguos que aparecían en los fondos. Esta detallada prescripción no debe asombrar, puesto que era propio de la tradición

florentina —resumida por el ya citado tratado del arte de Cennino Cennini— prescibir con precisión los pigmentos usados para los tonos de piel, las telas, los árboles y el cielo.

En el siglo XV, la pintura era una convención compartida y tenía sus reglas, como la gramática de una lengua hablada. Pero, en este caso, considerando el número de artistas que trabajaban y la superficie enorme que decorar, la homogeneidad de los timbres cromáticos presupone una racionalización del proceso productivo que solo en Florencia podía haberse alcanzado.

Para entender mejor el modo de proceder de estos artistas podemos quizá dirigirnos a la experiencia artística colectiva que hoy está más cerca en su procedimiento a la de la Sixtina: la realización de una restauración monumental confiada a diversos grupos de restauradores. Tanto en la fase de pulido de un fresco como en la reintegración, los diversos restauradores tienden a imprimir el propio gusto y a diferenciar la imagen sometida a restauración. Pero cuando (como fue el caso de la Capilla de los Scrovegni en Padua, cuya restauración fue confiada a nada menos que ocho grupos de profesionales diferentes) son llamados a restaurar un ciclo pictórico que debe mantener la propia homogeneidad de partida, es necesario trabajar en estrecho contacto y verificar cada vez el efecto de un retoque o de un pulido comenzando por establecer que se utilizarán rigurosamente los mismos materiales solventes y los mismos pigmentos[9].

Así debe de haber sido para la pintura de la Capilla Sixtina: la rigurosa planificación transformó el consorcio en un único taller, recordando precisamente la práctica del taller florentino que tenía un estándar operativo tan homogéneo que aún hoy cuesta distinguir la mano de los diversos artistas.

Las diferencias

Dentro de este lenguaje material y estilístico tan homogéneo, cada artista intentaba realizar de la mejor manera posible sus imágenes,

valorizando ese trazo estilístico por el que ya había recibido un aprecio consolidado por su posición en el mercado.

Si miramos las pinturas de Perugino, notamos de inmediato que los méritos reconocibles de su pintura son —también aquí— la dulzura de las actitudes psicológicas, las poses agraciadas con que pone en escena a sus personajes y la limpidez de los colores, aproximados siempre sin demasiado contraste para no crear efectos visualmente poco realistas. Estos rasgos estilísticos, que serán luego sintetizados también por la crítica contemporánea (a partir de Vasari), constituyen la marca del taller de un artista que se mueve dentro de un lenguaje rigurosamente compartido por toda una generación y respecto del cual solo son posibles pequeñas variantes, expresión de la sensibilidad individual del artista, como la gracia, la dulzura de las facciones, el ritmo particularmente logrado de las agrupaciones y —como ya se ha dicho— una armonía cromática «filtrada» por el aire que atenúa los contrastes tonales. El respeto de la norma que codifica este lenguaje es el valor expresado por todos los artistas de la Sixtina y la homogeneidad lingüística, es decir, estar dentro de una moda estilística que comparte los colores, las actitudes gestuales y el realismo en la representación, es el valor de la modernidad para esta generación que manifiesta con mayor o menor habilidad un idéntico estilo expresivo coincidiendo en los rasgos generales de la composición.

La unidad de lugar se obtiene —como ya se ha observado— con la unificación del horizonte y el cielo más allá de la falsa galería arquitectónica, mientras que la unidad de tiempo, también importante para la eficacia de la narración, se busca a través de la forma de los vestidos y el paisaje envejecido, es decir, arqueologizado, a través de los vestigios romanos, igualmente útil para la estrategia del papa de crear una estrecha relación entre el patrimonio teológico histórico y cultural del Viejo y el Nuevo Testamento y la ciudad de Roma, sede del papado.

Con sus reconocibles vestigios antiguos y universales, la Roma imperial, pero también —como veremos— la Roma edificada por el

mismo Sixto IV aparecía como lugar ideal en el que se desarrollaba la Historia. Era un mensaje claro a los otomanos y a sus defensores italianos. La afirmación de la centralidad visual de Roma saboteaba el intento de Mehmed II de ligar a los otomanos, con la conquista de Constantinopla, la herencia imperial de los césares. Un concepto que será reafirmado con fuerza en el más importante de los recuadros confiado a Perugino, aquel que se encontraban de frente, en el primer momento, los visitantes de la capilla, la *Entrega de las llaves a San Pedro* [FIG. 6].

El guardarropa de los apóstoles

Los vestidos de los protagonistas de las escenas testamentarias tienen las formas que, por tradición y convención, desde hacía algunos siglos, se asignaban a los protagonistas de la antigüedad cristiana: capas de pesada tela coloreada y entretejida de oro y de plata, y túnicas sencillas de tela más ligera. Para las mujeres era característico también el uso de velos transparentes o bordados que simbolizaban la feminidad pagana.

Pero junto a las formas «metahistóricas» recién descritas, fruto de una abstracta construcción ideal, aparecían, en un sincretismo visual que no daba lugar a ninguna discontinuidad, las formas de los trajes contemporáneos puntualmente descritos con pudoroso rigor sartorial, pero que casi siempre llevaban la multitud de los espectadores y nunca los protagonistas. Los atuendos de la Sixtina son un catálogo ejemplar del guardarropa italiano de fines del siglo XV. La vestidura talar (larga y amplia prenda de paño), la *sbernia* (manto), los jubones, las calzas y los zapatos junto a las distintas formas de gorra contribuían a hacer contemporáneo el acontecimiento narrado. Por lo demás, la invitación de los artistas a celebrar la belleza de las telas era también natural en una ciudad que debía su riqueza a la manufactura textil, por la cual Florencia era famosa en toda Europa.

En casi todos los recuadros, junto a la escena que cuenta la acción, aparecen grupos de espectadores, individualizados con un realismo muy marcado, que llevan ropas de la época. En los extremos de la representación, entendida como escena teatral, hombres de aspecto contemporáneo minuciosamente descrito asisten como espectadores al acontecimiento. Incluso en la *Última cena* [FIG. 13] encontramos, en primer plano, junto a la mesa donde solemne y dramáticamente están sentados los apóstoles, dos testigos con ropas contemporáneas que nos introducen en la ceremonia destinada a convertirse en el centro de la liturgia católica. En algunas escenas, como por ejemplo en el *Bautismo de Cristo* [FIG. 2] de Perugino y la *Llamada de los apóstoles* [FIG. 4] de Ghirlandaio, la prevalencia de los espectadores contemporáneos sugiere que es precisamente en la descripción de los grupos donde adquiere sentido el relato. En el *Bautismo* el grupo de hombres y jóvenes que asiste a la escena está descrito de manera conmovedora. Hombres elegantísimos, pero también muchachos —el que está en primer plano, con los brazos cruzados, es quizá una de las figuras más bellas de la Sixtina— nos miran serios y sus miradas luminosas, entrevistas cada día en los mercados de Florencia o en las calles de Roma, nos introducen en el *Bautismo* con el fin de hacernos sentir partícipes de esa ceremonia, de actualizarla y de implicarnos. ¡La han desplazado bajo nuestra casa!

Se trata, como muchos han supuesto, de retratos de hombres importantes, pero este no es el motivo esencial: eran todos conscientes —artistas y comitentes— de que en el transcurso de una o dos generaciones se habría perdido la memoria de la identidad de los personajes. La presencia de los contemporáneos en la representación está motivada por una estrategia comunicativa extremadamente refinada: localizar aquí y ahora el acontecimiento sagrado, reapropiarse de él con la propia presencia de manera que nadie pudiera poner en discusión la legitimidad del lugar sagrado.

A veces la presencia de estos testigos es hasta inquietante: ¿es un juego estético? ¿O un sutil mensaje autocelebrativo? Parece ser

el caso de los dos jóvenes bellísimos y elegantísimos que aparecen a la izquierda de la escena de la *Llamada de los apóstoles* pintada por Ghirlandaio. Uno de los jóvenes adolescentes, con el cabello rubio y un traje verde, lleva en la cabeza una guirnalda de flores que podría, según algunas lecturas, aludir al nombre del artífice, justamente Ghirlandaio, porque las guirnaldas de su taller eran muy apreciadas. Pero si fuera así, ¿por qué a su lado el artista retrata a un joven de igual belleza con un chaleco y un sombrero de terciopelo carmín sobre el cual un hombre está apuntando una pluma blanca sostenida por un broche de perlas con una moneda antigua o un camafeo en el centro? ¿Cuál era el objetivo de estas presencias, si no establecer un contacto directo entre lo narrado en las Escrituras y la vida de los hombres de finales del siglo XV?

Debe subrayarse la osadía psicológica e intelectual de una sociedad italiana que ponía en el centro al hombre hasta el punto de hacerlo dignísimo de hacer de coprotagonista de un acontecimiento sagrado, una reapropiación de la historia y la tradición y una revitalización. Parece que estas inserciones pueden interpretarse como una invitación a los contemporáneos para entrar en la historia.

La atención a las telas era, luego, un carácter típico del estilo contemporáneo, puesto que el léxico formal de aquellos años imponía la representación minuciosa de la tela lujosa como si fuera una de las metas de la investigación del taller. Junto a la perspectiva arquitectónica y espacial y a la congruencia anatómica, la definición de las telas estaba en el centro de la investigación de los pintores del siglo XV. Los motivos ornamentales que eran pintados en las telas representaban un repertorio refinadísimo y casi invariable, que competía con los tejidos producidos en Italia e importados, en particular con los damascos provenientes de la ciudad siria. Los ornamentos de los terciopelos, los entramados hallados en las sedas y en los linos constituían un repertorio celosamente guardado de cada taller a través de cartones que eran utilizados continuamente, en cada representación, variando a veces el color de base.

Precisamente a través de la variedad y la complejidad de las telas es posible reconocer los distintos talleres en acción en los muros de la Sixtina, o al menos identificar las diferentes técnicas ejecutivas que los talleres utilizaban para la representación de las telas. Casi siempre se trata de «máscaras» con los perfiles de las decoraciones florales y geométricas, que eran trasladadas sobre el muro a través de cartones perforados para ser luego doradas con láminas de oro puro, sabiamente sombreadas para parecer un verdadero muestrario textil. Por lo demás, como hemos visto, el valor de la pintura era dado por la cantidad de oro que la enriquecía y las telas eran los elementos donde el oro se podía poner sin perder la congruencia natural de la imagen (aunque precisamente en estas pinturas la necesidad de mostrar la potencia del papado a través de su riqueza impulsa a los artistas a revestir de oro las hojas de los árboles, las nubes y hasta la hierba esfumada a lo lejos).

En la reproducción de los motivos decorativos de las telas se desarrollaba una verdadera batalla entre los talleres de la Italia central, cada uno de los cuales se puede reconocer también por los particulares motivos ornamentales que empleaba. En el taller de Perugino aparece, precisamente en ocasión de las pinturas de la Sixtina, un muestrario de damascos decorados con el cardo florecido que nos ayuda a identificar la intervención de uno de sus discípulos más dotados, Pinturicchio, que hará de la riqueza de las telas y la maestría de su imitación uno de los rasgos característicos de su propio estilo pictórico; damascos guardados celosamente a lo largo de décadas, tanto que los encontraremos inalterados, veinte años después, en la Biblioteca Piccolomini en Siena. El discípulo, convertido en maestro, concentra su cifra estilística precisamente en la preciosidad y excelencia de la imitación de las telas. Podemos incluso aventurarnos a determinar la entrada de Pinturicchio en el equipo de Perugino a partir de las increíbles telas doradas que cubren a los personajes presentes en la escena del *Bautismo de Cristo* [FIG. 2] a la izquierda del recuadro.

Pinturicchio utiliza para el vestido totalmente dorado de la tercera figura una técnica que aún veinte años después usará en la mencionada Biblioteca Piccolomini en Siena, reproponiendo de manera casi idéntica también el motivo del cardo florecido. Aquí tenemos quizá el ejemplo más rico y fantasioso de una representación textil del siglo XV. El pintor aplica sobre toda la superficie del vestido una lámina de oro sobre la cual procede a transferir el perfil de la decoración geométrica trazada con un marrón intenso y sombreada con colores transparentes, sin duda laca marrón, con el fin de obtener el efecto vivísimo de un brocado totalmente de oro sobre el cual la luz se encrespa y se persigue convirtiéndose en inasible en sus resplandores, precisamente como ocurre en una tela dorada. Basta reforzar vagamente la evolución de los pliegues con sombreados transparentes y marrones (en Siena utilizará una laca) para obtener un efecto de realismo casi perfecto.

Distinta es la mímesis de la tela dorada en Botticelli. En la escena de las *Tentaciones de Cristo* [FIG. 3], aparecen a la izquierda del sacerdote algunos personajes cubiertos de telas preciosas donde el oro, sin embargo, es aplicado de manera compacta sobre el dibujo de algunas decoraciones, como las hojas de encina y las bellotas, que aluden al emblema heráldico del comitente Della Rovere.

En los recuadros de Luca Signorelli encontramos otra aplicación del oro, que realza los contornos de las telas y la parte iluminada de los pliegues. Se trata, aquí, de un oro aplicado como color en pequeños toques directamente sobre la pintura después de haberlo mezclado con el aglutinante. Por la costumbre de guardarlo en una concha durante el trabajo (las espléndidas y lisas vieiras del Adriático, conocidas también como conchas del peregrino), se define esta aplicación como de oro «en concha». Se podría simplificar diciendo que, en este caso, el oro sustituye al color blanco o al ocre amarillo con que se decoraban en general las partes iluminadas de los pliegues. Luca Signorelli, que hace abundante uso de esta técnica en la escena del *Testamento y muerte de Moisés* [FIG. 10], la utilizará durante toda su carrera hasta

las espléndidas pinturas de la Capilla de San Bricio en Orvieto. Una técnica puede identificar a un artista y su taller exactamente y quizá con mayor sencillez que como puede hacerlo el estilo pictórico, mucho más complejo de analizar. Y el artista se mantiene fiel a sus técnicas durante toda su carrera.

Con el mismo criterio de reflejo brillante, el oro en concha es aplicado sobre los contornos de las hojas de encina en las escenas de las *Tentaciones de Cristo* [FIG. 3] y las *Tentaciones de Moisés* [FIG. 9], ambas de Botticelli, siempre en homenaje al símbolo heráldico del papa Della Rovere. Perugino aplicará el oro en concha para realzar las corazas de los personajes menores al fondo de la *Entrega de las llaves a san Pedro* [FIG. 6] y en las copas de los árboles lejanos, como continuará haciendo en los siguientes treinta años no solamente en los frescos, sino también en las maderas pintadas.

Solo Ghirlandaio parece refractario a un uso excesivo de la doradura, lo cual es bastante paradójico en un artista que había comenzado su carrera como orfebre. Pero su biografía viene en nuestra ayuda para corregir esta aparente contradicción. Aunque iniciado por su padre en la prometedora carrera de orfebre, el joven Domenico tenía una pasión incontenible por el dibujo (parece que dibujaba el retrato de todos los clientes que entraban en la tienda de orfebrería donde trabajaba), por esa abstracción intelectual que, con la sola potencia de la línea, conseguía capturar el mundo circundante y a la cual no es capaz de renunciar ni siquiera en su madurez y en un contexto que exigía la exaltación de la riqueza material.

Siempre Vasari nos ayuda a entender, en cambio, el uso particularísimo que hizo de las doraduras Cosimo Rosselli. Este era un pintor muy mediocre, o al menos así era considerado en Florencia, habiendo tenido una formación de miniaturista más que de pintor. Implicado en la empresa de la Sixtina, comprendió muy pronto que la comparación con los otros maestros podía ser despiadada para su escasa habilidad en el dibujo y en la

perspectiva. Su pasado de miniaturista le sugirió embellecer las pinturas con reflejos de oro puestos en vez de los colores claros para la definición no solo de los vestidos, sino también de los paisajes; así que, como dice Vasari en su *Vida:*

> Sintiéndose débil de invención y de dibujo, Cosimo había tratado de ocultar su defecto cubriendo la obra de finísimos azules ultramarinos y de otros vivaces colores, e iluminando la historia con mucho oro, donde no había ni árbol, ni hierba, ni paño, ni nube que no fuera realzado.
>
> [*aveva Cosimo, sentendosi debole di invenzione e di disegno, cercato di occultare il suo difetto con far coperta all'opera di finissimi azzurri oltramarini e d'altri vivaci colori, e con molto oro illuminata la storia, onde né albero, né erba, né panno, né nuvolo vi era che lumeggiato non fusse.*]

El recurso debió de resultar muy grato al papa que, siempre según Vasari, asignó precisamente a Cosimo el premio por la pintura más bella, dado que entendía poco de color y dibujo. Más allá de aquello que nos cuenta Vasari sobre la falta de gusto del papa Sixto IV, es indudable que el favor encontrado por Rosselli documenta la permanencia a fines del siglo XV de un gusto aún medieval por la pintura artesanal, considerada un objeto precioso, al igual que un relicario o un tapiz enriquecido por la seda y el oro.

El gusto nuevo que se afirma en la Capilla Sixtina está quizá mejor documentado precisamente por la pintura de Ghirlandaio, que se construye en torno a la perfección del dibujo. La resistencia de Ghirlandaio se puede explicar con la centralidad que, en su investigación, adquieren los drapeados solemnes y la búsqueda de congruencia plástica de los pliegues que dejan intuir el cuerpo subyacente, según una tendencia que Miguel Ángel llevará a las últimas consecuencias después de haber recibido su impronta formativa justamente en su taller. Este rasgo estilístico suyo, que lo distingue en el panorama toscano, parece impedirle utilizar de manera masiva el oro, porque interfería demasiado con la gradualidad de las sombras con las cuales define los drapeados de sus personajes. Por más que realzado y sombreado por lacas

transparentes, el oro representa una simplificación cromática respecto de la infinita variedad de matices permitida por los pigmentos mezclados entre sí. Y Ghirlandaio prefiere tornear las telas sobre las anatomías subyacentes, cosa que el oro habría hecho más difícil.

También las telas, pues, con sus decoraciones y su consistencia textil, forman parte, junto a la limpidez de los paisajes y la gracia de las actitudes, de un patrimonio compartido del taller florentino, aunque hemos observado cómo cada artista adapta de manera diferente el guardarropa contemporáneo según la propia sensibilidad visual.

La ciudad ideal

Un papel importante en la decoración de la Sixtina es el desarrollado por las representaciones arquitectónicas. No podía ser de otra manera desde el momento que con esta decoración el papa quería localizar, en una Roma antigua e idealizada, el centro de la vida espiritual sobre cuyo fondo se desarrollan las escenas de la vida de Moisés y de Cristo. La ambientación arquitectónica que encontramos en cada recuadro asume en el ciclo un papel importantísimo porque debe señalar el vínculo reivindicado por el papado con la Roma imperial. El análisis de la ambientación revela también importantes indicios para reconstruir la obra de la Sixtina.

Los edificios clásicos pintados por Perugino son muy distintos de los pintados por Botticelli y Ghirlandaio, aunque todos, de algún modo, reinterpretan la ciudad de Roma. Esta nítida diversidad observable en la representación de la arquitectura antigua solo puede querer decir que no hubo un único proyectista de las pinturas, no hubo un único artista encargado de realizar esbozos preparatorios para todos los recuadros, como muchos estudiosos siguen sosteniendo. Y no hubo tampoco una dirección unitaria de los trabajos. El comitente se limitó a definir los temas de la representación y a visionar los bocetos preparatorios, dejando

amplio margen a cada taller para desarrollarlos, aunque en esa unidad lingüística que hemos subrayado hasta aquí. Si hubiera habido una dirección unitaria asignada a uno de los artistas, Perugino, por ejemplo, o Giovannino dei Dolci, habríamos tenido una homogeneidad en la reproducción de los monumentos clásicos. Por el contrario, tenemos una representación muy heterogénea de estos monumentos, que remite a una diversísima cultura anticuaria de los distintos talleres. El edificio descrito por Perugino en la escena de la *Entrega de las llaves a san Pedro* [FIG. 6] revela un estudio muy profundo de la arquitectura clásica e intenta una proposición interpretativa solemne y sugestiva.

Muy distinta parece la interpretación que Botticelli da de la antigüedad romana. Si en el *Castigo de Coré* [FIG. 8] el artista evoca con puntillosidad anticuaria el estado de dos célebres monumentos romanos, el Settizonio y el Arco de Constantino, en las *Tentaciones de Moisés* [FIG. 9] es apresuradamente evocado el escorzo del Palacio Rucellai, proyectado en Florencia por Leon Battista Alberti, considerado aquí, del todo incongruentemente, no menos clásico que las ruinas romanas del ingenuo Botticelli, que parece poco provisto de cultura arquitectónica desde el momento que equivoca la perspectiva de las lesenas en la fachada del edificio. Por lo demás, la consideración en que la nueva arquitectura era tenida en Roma y reafirmada precisamente en una escena pintada por Botticelli, la de las *Tentaciones de Cristo* [FIG. 3]: sobre el fondo aparece, perfectamente representada, la fachada de la iglesia hospital del Santo Spirito en Sassia, querida por el papa Sixto IV y exhibida aquí como ejemplo de la continuidad formal con la arquitectura antigua. No podía haber gesto más claro y coherente que este en la celebración de una identificación celebrativa entre la Roma antigua y moderna.

Esta necesidad de enfatizar la identidad y la centralidad de la Roma antigua y moderna llega al punto, decididamente forzado, de representar el *Bautismo de Cristo* [FIG. 2] en el Tíber y no en el Jordán: la ciudad sobre el fondo es sin duda reconocible como

Roma y no como un ambiente urbano palestino. Los tres principales monumentos de la Roma antigua son perfectamente reconocibles: en primer plano, el Arco de Constantino, que parece un icono de la Roma imperial; luego en los muros se ve perfectamente el Panteón con el pronaos y la cúpula de detrás y, a su izquierda, el Coliseo. Aún, Roma parece evocada, si bien en una semejanza mucho más vaga, también por Domenico Ghirlandaio en la *Llamada de los apóstoles* [FIG. 4] en la ciudad amurallada del fondo donde se eleva una columna que recuerda las columnas historiadas de Roma.

Una cultura anticuaria aún más vaga revela Biagio d'Andrea, que colabora con Ghirlandaio en el *Paso del Mar Rojo* [FIG. 11]. La ciudad al fondo aparece indeterminada y más que la ciudad del faraón evoca si acaso la Florencia medieval.

Esta radical diferencia entre los talleres en la representación de la antigüedad imperial no es significativa solo del gusto más o menos actualizado, en cuestión de estudios anticuarios, de los distintos artistas o los talleres a los que hacen referencia, sino también de la decidida libertad creativa concedida en la obra de la Sixtina a los distintos artistas. Si hubiera habido esa dirección única que muchos presuponen detrás de una obra tan importante, habríamos tenido necesariamente una mayor homogeneidad sobre el aspecto más «exótico» para la cultura florentina: la reconstrucción de la Roma antigua. En los talleres de Florencia la reconstrucción de la antigüedad romana no tenía el mismo peso que era atribuido al estudio de los drapeados y el cuerpo humano, y es por eso que las diferencias emergen tan evidentemente en estos aspectos de la decoración.

Si el supervisor de las obras vaticanas, Giovannino dei Dolci, hubiera provisto a definir rigurosamente las reconstrucciones arquitectónicas, los resultados habrían sido diferentes. No fue así, y cada artista pudo definir su escena urbana limitándose quizá a someter el esbozo del fresco a la autoridad papal o a un delegado suyo.

La danza

Para concluir el discurso de las invariantes que hacen posible el trabajo del consorcio, es preciso enfocar la gestualidad de las figuras, que sigue el código no escrito de una coreografía conocida por todos en el siglo XV.

La colocación de la figura en el espacio, conquista reciente del taller florentino, sigue algunos esquemas fijos que representan a los hombres de espaldas, de tres cuartos y de perfil, además de frontales. En estas poses las figuras tienen siempre una misma actitud: la postura de los pies y los gestos de los brazos son rígidamente repetitivos. Para entender este fenómeno es preciso comprender cuánto costaba al artista poner a punto una pose innovadora para la figura humana en el espacio y, sobre todo, qué lejos estaba aún la idea de escorzo perspectivo anatómico, aquel estudio que valoraba congruentemente el empequeñecimiento de los miembros con la variación de la pose en cada figura haciendo creíble la imagen.

Se trata de una verdadera perspectiva anatómica interna a la figura, y su conquista con la generación siguiente hará aún más creíble la representación del cuerpo en el espacio. Pero para la generación de los pintores sixtinos esta conquista aún no ha madurado. El escorzo impone, por ejemplo, que el brazo derecho sea más pequeño que el izquierdo si la parte izquierda de la figura representada está más cerca de quien mira; pero es fácil notar que en los frescos sixtinos a menudo los dos brazos tienen la misma dimensión y a veces, por motivos iconográficos, el brazo más alejado parece incluso más largo que el más cercano. De ello son un claro ejemplo las figuras de Moisés en la escena de la *Circuncisión* [FIG. 7] de Pietro Perugino. Mucho más difícil era componer en el mismo espacio más figuras en actitudes complejas que imponían un diálogo recíproco de cuerpos y emociones. En los tiempos de la primera decoración sixtina, todo esto aún está por venir.

Cada taller poseía un patrimonio de dibujos correspondientes a las poses que eran reproducidas, a menudo dando vuelta el cartón para economizar en inventiva y en papel. En la escena de la *Entrega de las llaves a san Pedro* [FIG. 6], a los lados de Cristo y Pedro dos figuras parecen reflejos especulares de una misma pose. La pierna derecha inclinada levanta con ligereza el pie y la izquierda, sobre la que se concentra el peso, se apoya firme sobre el suelo rotando el pie con precisión especular. El busto se inclina ligeramente y ligeramente se inclina la cabeza. Un brazo se encorva para sostener los pesados pliegues del manto y solo el otro brazo se articula de manera levemente más compleja. La mano izquierda se levanta en una graciosa suspensión y la derecha se toca el pecho para señalar con gracia estudiada la emoción del momento. Posición rotada de pies, pierna flexionada y tórax inclinado seguido por el cuello serán propuestos otra vez, casi idénticos, en la pose del Cristo en la escena del *Bautismo* [FIG. 2]. Los rostros siempre compungidos, los ojos fijos y la boca rigurosamente cerrada. Incluso empeñados en un vivaz intercambio de emociones, como el pequeño grupo a la derecha del Cristo del *Bautismo,* los hombres mantienen la boca severamente cerrada. Es solo un ejemplo de danza gestual que se encontrará igual en casi todos los recuadros de la capilla, pero podríamos decir en toda la pintura contemporánea de la Italia central.

La puesta a punto de una pose era una conquista siempre muy fatigosa para un artista. Retomando de vez en cuando las poses de los artistas precedentes, los pintores introducían variantes mínimas que iban a enriquecer el patrimonio del taller y que eran continuamente reutilizadas, en cada ciclo pictórico, a menudo también en la misma escena. Las poses, estudiadas en esbozos y luego agrandadas en los cartones preparatorios, constituyen uno de los principales patrimonios de los talleres. El de Perugino era famoso, y lo demostrará precisamente en esta obra, por haber puesto a punto una serie de poses agraciadas que daban a sus

narraciones una dulzura y una solemnidad muy apreciadas en el mercado contemporáneo.

Estrechamente ligada a la pose estaba la actitud facial, de la que dependía el decoro de la narración. La mímesis y el decoro apropiado de las actitudes en relación a la representación histórica habían sido objeto de las reflexiones de Leon Battista Alberti, pero lo serán también de Leonardo que, en el tratado de la pintura iniciado en estos años, prescribía qué actitudes eran más congruentes a la representación. El sentimiento de las figuras representadas podía ser más o menos vivo como en las escenas de batalla o de homicidio, pero debía también definirse en una gama muy limitada de expresiones que reprodujeran de manera decorosa los gestos de los protagonistas de las historias. En el interior de este lenguaje técnico y estilístico bien delimitado se mueven los cuatro artistas y sus talleres, aportando cada uno una específica sensibilidad en componer este lenguaje y hacerlo propio, volviéndolo reconocible, pero uniforme.

El mejor resultado, considerando la fama que le derivó de ello, fue el de Perugino que en la *Entrega de las llaves a san Pedro* [FIG. 6] quizá tocó la cima del propio arte, destinado a reproducirse en las siguientes décadas sin grandes invenciones. Esta específica actitud de Perugino para la representación de la gracia y la compostura es un pequeño milagro, que señala la potencia creativa del arte en cada tiempo y su capacidad de superar todos los obstáculos, incluso los impuestos por una rígida segregación social como la de la Italia del siglo XV.

El corpulento maestro umbro, que en su aspecto lleva impresos durante toda la vida sus orígenes campesinos, es el hombre de procedencia social más baja de todo el grupo de artistas activos en la Sixtina. Nacido muy pobre de un campesino de Cittá della Pieve, había querido emprender a toda costa la carrera de pintor y cuando entendió, después de haberse trasladado a Perusa para un aprendizaje con un pintor mediocre, que Florencia era la ciudad donde el arte italiano tocaba nuevas y vertiginosas alturas, se dirigió

a ella sin tener los medios. Durante meses durmió en una caja, careciendo de una casa donde refugiarse, y al fin entró en el taller de Andrea del Verrocchio, donde aprendió los instrumentos fundamentales de la técnica y el estilo corriente. Fue precisamente él, pues, nacido en un contexto en el cual la gracia no debía de ser habitual, ni la gentileza y la elegancia de los modos, el que desarrolló una capacidad de hacer que los personajes adoptaran maneras «suaves», casi perturbadoras por la dulzura de los rasgos y los gestos, superada a continuación solo por Rafael Sanzio. En las pinturas de la Sixtina tocó la cima del propio arte entregando al relato una atmósfera sobrenatural que cautivaba más que el centelleo dorado de Cosimo Rosselli, que quizá sedujo al papa, pero no a los contemporáneos, que dieron a Pietro la palma de la victoria en la Sixtina, acercándolo pocos años después al asombroso arte de Leonardo. Por lo demás, es un hecho indudable que Perugino es el único que estampó su firma debajo de una pintura de la capilla, debajo del *Bautismo de Cristo*.

La iconografía del ciclo

El programa iconográfico de la decoración estaba centrado en la representación paralela, en las dos paredes opuestas, de las historias de Cristo y las historias de Moisés. Esta representación era una clara reivindicación de la legitimidad de la doctrina católica como única religión universal y heredera del Viejo Testamento, del cual descendía también el islam. La religión de Mahoma era considerada por los teólogos medievales y luego renacentistas solo una forma de herejía, como tantas, aunque para algunos el islam debía considerarse la madre de todas las herejías: «aún en la *Confesión augustana* (1530) de Felipe Melanchthon se asociaban los musulmanes con los maniqueos, valentinianos, arrianos y eunomianos, es decir, todas aquellas herejías que negaban la trinidad»[10].

Establecer de manera lineal y hacer visible esta descendencia legítima se podía hacer poniendo en relación la vida de ambos protagonistas de las Escrituras. Moisés, símbolo de la ley anterior a la venida de Cristo, es asumido como su prefiguración. Una tradición teológica, consolidada desde hacía siglos, hacía comprensible el Nuevo Testamento a la luz del Viejo, hasta el punto de que muchos acontecimientos del primero se estimaban reflejos del segundo. «El Nuevo Testamento está escondido en el Antiguo y el Antiguo en el Nuevo se vuelve claro», según san Agustín[11].

El significado del relato reflejado de las Escrituras fue reforzado y aclarado gracias a los *tituli* pintados en la cornisa que domina las escenas, en las cuales la traducción latina venía a reforzar la identidad de los relatos ilustrados sobre las paredes opuestas. Los *tituli* escritos en latín «imponen a acontecimientos del Antiguo Testamento, términos y, por tanto, conceptos del Nuevo. Con el fin de sugerir paralelismos en muchos casos artificiosos, construidos. La circuncisión hebrea es concebida, por ejemplo, como la forma antigua de esa *regeneración* que encontrará cumplimiento en el bautismo cristiano, y las pruebas por las que Moisés llegó a comprenderse judío llamado por Dios se convierten, en conjunto, en una *tentación,* con tal de equipararlas a las *Tentaciones de Cristo»*[12]. Así, encontramos que las dos escenas enfrentadas sobre la pared norte y la pared sur de la *Circuncisión* y el *Bautismo* son respectivamente descritas por los *tituli* como *«Observatio antiquae regenerationis a Moise per circoncisionem»* [«Observancia de la antigua regeneración por parte de Moisés mediante la circuncisión»] e *«Institutio novae regenerationis a Christo in baptismo»* [«Institución de la nueva regeneración por parte de Cristo en el bautismo»]; y las dos escenas siguientes flanqueadas sobre las mismas paredes son descritas como *«Temptatio Moisi legis scriptae latoris»* [«Tentación de Moisés, portador de la ley escrita»] y *«Temptatio Jesu Christi latoris evangelicae legis»* [«Tentación de Jesucristo, portador de la ley evangélica»]. Recorriendo la capilla, el visitante no leía la secuencia histórico-temporal de los hechos, sino

que leía el significado místico según el cual Cristo ya preexistía a Moisés y con su vida da cumplimiento y significado a la del legislador bíblico.

En el plano iconográfico, la empresa no era fácil porque para la representación de la vida de Cristo había una copiosa tradición iconográfica que desde hacía siglos narraba de manera comprensible la vida de Jesús en las paredes de las iglesias, sobre maderas pintadas y en los Evangelios miniados en los monasterios de la cristiandad, desde Rodas a Constantinopla y París. Sin embargo, para la vida de Moisés no había la misma tradición iconográfica, amplia y compartida. Había episodios dispersos, sobre todo en los incunables de los monasterios, y poco se había reproducido sobre pared y sobre madera. Pero esta carencia se presentaba como una libertad expresiva que podía inclinar aún más la representación hacia una homogeneidad visual que se volvía totalmente a favor del objetivo de la decoración: la demostración de la inseparable conexión entre los Evangelios y el Viejo Testamento.

Frente al altar se pintaron las dos escenas iniciales, el *Hallazgo de Moisés en las aguas* y la *Natividad de Cristo*. Estas dos escenas, que daban inicio a la narración, fueron luego destruidas por Miguel Ángel cincuenta años después para dejar espacio a la pintura del *Juicio Universal* a espaldas del altar, un ejemplo clamoroso de cómo las exigencias de la representación siguieron a las de la política papal.

En las dos paredes opuestas, la sur y la norte, fueron pintadas respectivamente la *Circuncisión del hijo de Moisés* [FIG. 7] y el *Bautismo de Cristo* [FIG. 2], dos escenas que tenían un evidente significado homogéneo: el sacramento de consagración a Dios a través del corte del prepucio (como estaba previsto en el Viejo Testamento) y la aspersión del agua bautismal. Seguían luego las *Tentaciones de Moisés* [FIG. 9] y las *Tentaciones de Cristo* [FIG. 3], el *Paso del Mar Rojo* [FIG. 11] y la *Llamada de los apóstoles* [FIG. 4], quizá más conectadas por la sugestión marina que por una verdadera conexión textual. Luego, avanzando hacia la entrada de

la capilla, la *Adoración del vellocino de oro* [FIG. 12] y el *Sermón de la montaña,* el *Castigo de Coré* y la *Entrega de las llaves a san Pedro;* por último, precisamente en los primeros recuadros al lado de la entrada, el *Testamento y muerte de Moisés* [FIG. 10] y la *Última cena* [FIG. 13]. Los nexos entre las historias paralelas son muy complejos y estuvieron desde luego más claros al observador del siglo XV de cuanto lo son hoy a nuestros ojos; pero no hay duda de que la unidad conceptual de la narración logra ser convincente gracias también, y, quizá, sobre todo, a la unidad estilística.

La propaganda

Hay un recuadro entre los demás que parece haber alcanzado plenamente el objetivo del encargo papal: la *Entrega de las llaves a san Pedro* [FIG. 6]. Esta era una de las representaciones más importantes de la decoración, puesto que la entrega de las llaves a san Pedro por parte de Jesús constituía el fundamento legítimo del poder papal, tanto espiritual como temporal. Por otra parte, la escena estaba colocada en el punto más visible de la capilla y era la segunda en ser vista desde la entrada reservada a los laicos situada en el lado este. Triunfaba en el área destinada a ellos, que una cancela a poco menos de la mitad de la capilla separaba del área reservada al clero. La cancela fue luego desplazada hasta la actual colocación.

En esta escena, Perugino conjuga la grandiosidad de la arquitectura antigua, reconstruida en el maravilloso templo de planta central flanqueado por dos arcos triunfales, con la espacialidad del siglo XV, gracias a la suspensión aérea de sus cielos azules y las colinas descendentes, que eran y seguirán siendo una cifra estilística fundamental de su pintura. En este paisaje grandioso, al mismo tiempo urbano y natural, y por eso mismo distanciador desde el punto de vista psicológico, Perugino concentra la escena casi junto al espectador y hace mover a sus protagonistas con una gracia

solemne que impresiona por el equilibrio y el sentido de completitud alcanzados. La disposición de las figuras, la disposición de los edificios al fondo y más aún el cielo y el paisaje confluyen a través de una delicada pero inexorable perspectiva en aquel manojo de llaves que un Cristo joven y bellísimo confía a san Pedro arrodillado ante él. Casi todo el sentido de la decoración de la Capilla Sixtina estaba encerrado en esta escena donde el artista aprovecha de la mejor manera su investigación estilística, el contrapunto de los personajes, la gracia de los gestos y la dulzura de las expresiones. Todo esto está encuadrado en una grandiosidad conmovedora, en la cual parece que la naturaleza celebre la santidad del rito, junto con el ingenio humano que ha sabido imaginar esas arquitecturas tan perfectas en su proporcionalidad geométrica. Esta pintura representa una cumbre del Renacimiento italiano entendido como búsqueda colectiva de un lenguaje formal codificado.

Los otros artistas persiguen como pueden la perfecta gracia de Perugino, valorizando cada uno las propias características estilísticas. Debe decirse que ninguno consigue acercarse a la perfección de la obra que acabamos de describir, un hecho, este, que ha impulsado a muchos estudiosos a formular la hipótesis de que la dirección general de la decoración había sido confiada precisamente a Perugino. En las escenas adjudicables a Ghirlandaio y a sus ayudantes encontramos escorzos paisajísticos que parecen haber aprendido con antelación la lección de Leonardo da Vinci en Florencia transportándola a Roma. Montañas que descienden hacia aguas lejanísimas empalideciendo ligeramente los colores hasta fundirse con la atmósfera del cielo y, otro motivo de orgullo de la pintura florentina, una minuciosa representación de la flora, los árboles y las flores que no se había visto en Roma hasta aquel momento, más que episódicamente.

No ayuda al éxito de las historias de Ghirlandaio y Botticelli, pero tampoco a las de Cosimo Rosselli, el fraccionamiento de varios episodios dentro de una misma narración. Ghirlandaio, Botticelli y Rosselli dispersan la atención del espectador fragmentando la

narración en episodios no ligados entre sí; mientras que Perugino, cuando narra episodios diferentes en la misma escena *(Circuncisión del hijo de Moisés* y *Bautismo de Cristo),* relega al fondo los episodios menores sin hacer mella de la solemnidad del *pathos* narrativo de la escena principal que produce un impacto inmediato sobre el observador. Incluso esta diversa capacidad compositiva sugiere que estamos ante una obra en la que los distintos artistas han gozado de total libertad. Si un solo director hubiera ideado la narración, habría un mayor equilibrio entre las composiciones. Al contrario, solo Perugino con total autonomía parece que ha dado en el blanco en esta monumental empresa decorativa.

En la escena de las *Tentaciones de Moisés* [FIG. 9], pintada por Botticelli, que se descompone en pequeños episodios diseminados a campo abierto, son precisamente las representaciones de los árboles junto a las de los drapeados las que constituyen un mérito de la pintura. La encina perfilada de oro, que alude como sabemos al símbolo heráldico de los Della Rovere, es un fragmento casi de manual de botánica por la precisión de las hojas y la profundidad de los colores, pero no basta para dar unidad narrativa, claridad expositiva y *pathos* a la pintura. Es preciso hacer referencia a los colores de las telas como verdaderos indicadores para distinguir los personajes en las escenas de Botticelli y de Ghirlandaio. Jesús está vestido con una túnica roja y un manto celeste, Moisés con una túnica amarilla y un manto verde que conservan sus tonos también cuando la barba y el pelo oscuro del profeta se vuelve blanco como la ceniza en las últimas tres escenas de la pared sur. Jesús, en cambio, mantiene su pelo castaño porque no tiene la suerte de llegar a la vejez.

Problemáticas son algunas escenas que presentan dificultades también de atribución, como aquella del *Paso del Mar Rojo* [FIG. 11]. También en esta escena la contextualización histórica es vagamente antigua puesto que la ciudad al fondo presenta monumentos que se podían reconocer en el paisaje romano y el mar que ahoga al ejército del faraón no está del todo logrado. Vasari, que no siempre

es inequívoco, sugiere que, en esta escena, como en la otra de la *Última cena* [FIG. 13], pintaron algunos artistas que no estaban previstos por el contrato. ¿Una subcontratación? ¿Ghirlandaio y Cosimo Rosselli dieron amplio espacio a los colaboradores porque no podían atender directamente al trabajo? No hay documentos claros sobre esto. Desde luego, Domenico Ghirlandaio en el otoño de 1481 ya estaba de vuelta en Florencia donde acababa de nacer su hijo, pero esto solo no bastaría para explicar la intervención de nuevos artistas como Signorelli, Bartolomeo della Gatta y Pinturicchio mencionados por Vasari. Pinturicchio parece poderse identificar en la ejecución de algunas telas en las pinturas de Perugino porque los motivos decorativos, el modo de bordar con el oro e incluso las poses rígidas las encontraremos veinte años después, en Siena, en la Biblioteca Piccolomini, una señal de la longevidad de ese código formal puesto a punto en la Capilla Sixtina. Es cierto que la decoración —como quiso el papa— fue ultimada definitivamente en 1482, cuando fue inaugurada la capilla con una solemne función religiosa.

La decoración representaba el punto más alto y más logrado de una civilización artística italiana capaz de expresarse de manera colectiva sin digresiones y de comunicar al mundo entero, como Sixto IV había pedido, que la legitimidad de la descendencia de los papas de la civilización de Roma no podía ser puesta en discusión ni siquiera por los ejércitos del sultán que, con gran júbilo de los cristianos, se había desleído en la primavera de 1481 dejando a los príncipes europeos la ilusión de haberse salvado de un peligro mortal.

Ninguna regla

Si los artistas florentinos habían conseguido dar prueba de un lenguaje colectivo maduro y seductor, al punto de parecer obra de un solo hombre, había en aquel período una persona que no podía doblegarse a ninguna regla en cuestiones de arte y que a

trescientas millas de Roma estaba demoliendo aquel lenguaje glorificado por las capas de los cardenales reunidos para las ceremonias inaugurales, por los cantos del coro papal y el incienso de los clérigos. Aquel hombre pertenecía en todo sentido al grupo de pintores que había partido hacia Roma, había compartido con ellos la formación y quizá también el techo donde habían vivido durante aquella formación, pero se sentía llamado a un destino distinto del que atraía a sus compañeros. Se llamaba Leonardo da Vinci. Había sido también él educado en el arte en Florencia en los mismos años que los pintores de la Sixtina y había frecuentado el mismo taller de Verrocchio donde se habían formado Botticelli, Perugino y quizá también Ghirlandaio, durante una época, pero sacando conclusiones diversas.

Leonardo, precisamente cuando el grupo de artistas florentinos se había dirigido al sur, a Roma, había preferido dirigirse al norte, a Milán, donde Ludovico el Moro, que se había adueñado de la Señoría después de haber puesto bajo su protección al duque legítimo, su sobrino Gian Galeazzo Sforza, proyectaba dar un gran lustre a la poderosa y laboriosa ciudad de Milán a través de la obra de artistas e intelectuales a los que animaba a trasladarse a la propia corte.

Leonardo había pintado en aquellos años un cuadro que revolucionó la pintura contemporánea. Una Virgen con Jesús, san Juan niño y el ángel Uriel que hoy está expuesta en el Louvre de París y que conocemos como *Virgen de las rocas*. También él tenía un contrato de tipo medieval: se había pactado un precio, se habían decidido materiales, oro y lapislázuli, que él, sin embargo, no había utilizado en la pintura. A pesar de lo cual, cuando la obra pudo ser mostrada a los comitentes y al público de Milán, resultó una pintura extraordinaria. Había luces secundarias que daban suavidad a las figuras y una belleza inaudita a los personajes. Había descripciones naturalistas de las rocas, la atmósfera y la flora que nunca se habían visto en Italia. Había, en resumen, un mundo nuevo que Leonardo primero había estudiado y luego reproducido gracias a un talento

pictórico excepcional y a una agudeza de observación igualmente inaudita, esa agudeza que le había revelado que los rayos de la luz golpean como una pelota los cuerpos y rebotan coloreándose también en la sustancia del cuerpo que golpean[13].

Una agudeza que le había revelado que las rocas eran de dos naturalezas diferentes: por un lado, las duras y angulosas que se formaban con el enfriamiento del magma eructado por volcanes y, por otro, las depositadas por los detritos sucesivamente llovidos. Lo había entendido y lo había representado en su *Virgen de las rocas* dejando a todos empalidecidos y demostrando que la pintura no era un hecho artesanal, como creían sus amigos de Florencia, sino que era un hecho «mental», una obra del ingenio para la cual había que estudiar y estudiar. Sí, porque no bastaba solo con la ciencia y el descubrimiento del mundo para hacer extraordinaria una pintura, sino que se necesitaba ese talento manual, esa capacidad de imaginar típica del artista y esa habilidad para matizar el color y aproximar tonos cromáticos diversos y complementarios, en resumen, toda esa habilidad creativa que no podía concretarse solo gracias a los preceptos y a las prescripciones de la tratadística de taller, sino que hacía falta un trabajo de introspección que solo los hombres dotados de una particular creatividad podían expresar. Y Leonardo de esa creatividad tenía incluso demasiada, visto que no conseguía disciplinarla y contenerla en los parámetros temporales exigidos por el mercado.

Tenía habilidad para comprender cosas que los otros no veían, se interesaba por las óptica, las matemáticas, la mecánica, la anatomía y por muchas otras cosas que luego hacía confluir mágicamente en sus pinturas. Era una concepción muy diversa del arte de aquella que sus colegas habían representado en Roma. Tanto es verdad que para terminar pronto los trabajos estos últimos habían llamado a más ayudantes, seguros de poder incluirlos doblegándolos a ese lenguaje común perfectamente controlado por las reglas de hacer arte. Leonardo no, Leonardo seguía un camino totalmente propio, que había llegado a entrar en conflicto primero con las reglas

materiales y formales de la representación, destruyendo las convenciones sobre la luz, los colores, el oro y la perspectiva, y ahora entraba en conflicto con las reglas económicas y sociales que presidían la producción artística. Aquella maravillosa pintura en la cual María y el ángel no tuvieron necesidad ni de oro ni de alas para manifestar la propia divinidad, Leonardo se negó a entregarla a los comitentes por el precio pactado por el contrato. Un gesto sin precedentes, destinado a cambiar el curso de la pintura moderna. Sí, había habido discusiones y cuestiones sobre la estimación que se hacía de una pintura, pero, en aquel caso, Leonardo quería incluso que fuera reconocido el doble del precio pactado.

Una rebelión contra el sistema del arte que tomó forma con una carta escrita a Ludovico el Moro en 1491, en la cual Leonardo y sus socios sostenían que la compensación acordada por aquella pintura no era adecuada a su valor y que no todos tenían los ojos para valorar aquel valor; otra tesis radicalmente revolucionaria, que desplazaba el valor de la pintura del coste del oro y del lapislázuli a un valor intrínseco que presuponía cualidades no objetivamente verificables, pero apreciables solo por personas educadas en el arte. Como escribe Leonardo en su súplica a Ludovico el Moro, *«cechus non iudicat de colore»,* el ciego no puede juzgar el color; y frente a un arte cada vez más complejo y original, el hombre corriente corría el riesgo de quedar ciego si no se actualizaba respecto de la rápida evolución de la pintura. Leonardo pedía, frente a la estimación inicial de 200 ducados, una compensación de 300 o la libertad de vender la obra a otro comprador que la estimara efectivamente por su valor y con el cual en realidad el artista ya estaba de acuerdo (muchos creen que el nuevo comprador era precisamente Ludovico el Moro):

> [...] y no obstante que estas dos obras tengan un valor de 300 ducados como aparece en una lista de los suplicantes entregada a dichos escolares, y que dichos suplicantes hayan estado presentes con dichos comisarios quieren hacer dicha estimación con su consagrado juicio, sin embargo, no quieren hacerla con justicia, queriendo ellos estimar dicha Virgen pintada al óleo por dicho florentino en solo 25 ducados aunque el valor sea de 100 ducados como aparece en una lista de esos suplicantes y cuyo precio de cien ducados ha sido

propuesto por personas que han querido comprar dicha Virgen, por lo que se ven obligados a recurrir a vuestra Señoría. Suplicando humildemente a vuestra excelsa Señoría que preste atención a lo antedicho y que dichos escolares no son expertos en estas cosas, puesto que un ciego no juzga el color. Dígnese a proveer sin demora que dichos tres comisarios hagan según el propio consagrado juicio la valoración de estas dos obras o que sean elegidos dos estimadores, uno por parte.

[*et non obstante che dicte due opere siano di valore di ducati CCC, como apare per una lista de dicti supplicanti data a dicti scolari, et che dicti supplicanti habiano instato cum li dicti commissari vogliano fare la dicta extimatione cum lo suo sacramento, attamen non la voleno fare nisi de equitate, volendo loro extimare la dicta Nostra Donna fatta a olio per lo dicto fiorentino solum ducati XXV licet sia de valore de ducati cento como apare per una lista de essi supplicanti et lo quale pretio de ducati cento hano trovato da persone quale hano voluto comprare dicta Nostra Dona, ex quo sono astricti havere recorso da Vostra Signoria. Supplicando humelmente a la prelibata Vostra Signoria che premissis attentis, et che dicti scolari non sono in talibus experti, et quod cechus non iudicat de colore. Se dignia provedere senza più dilatione de tempo aut che dicti tri commissarii fazano secondo lo suo sacramento la extimatione de dicte due opere aut che siano electi dui extimatori vide licet uno per parte*[14].]

En esta súplica falsamente humilde se esconde un desafío a todo el sistema de convenciones que regulaba el mercado artístico y con ese gesto Leonardo entraba en conflicto con el mercado y la tradición plurisecular que lo regulaba. La valoración del número de personajes (las cabezas), el oro gastado y el lapislázuli precioso que connotaban la obra de arte como objeto puramente material ya no bastaban para valorar la pintura porque había nuevos valores a los que apelaba el artista: la propia genialidad y la propia creatividad aún no habían encontrado los instrumentos adecuados para modificar el mercado, como ocurrirá poco después también gracias a esta *querelle*.

No había pintura más adecuada que aquella para demostrar la complejidad de la nueva pintura. No solamente las figuras eran lo más bellas posibles, sino que el mundo representado era un mundo nacido de profundos estudios de la naturaleza. Las rocas a las espaldas de María son de dos tipos, rocas intrusivas y rocas efusivas. Leonardo —ya lo hemos mencionado— había entendido

que las rocas tenían orígenes y formaciones diferentes y se presentaban de manera diversa también por la acción de la erosión del viento y de la lluvia. Se habría necesitado un tratado para explicar cuanto había observado explorando desde niño los barrancos de Vinci y luego las montañas de los Alpes, pero representar estos procesos en la pintura le valió ya mucho reconocimiento. Las plantas que rodean la escena no solo estaban minuciosamente descritas con el dibujo y los colores, sino que estaban colocadas en el correcto terreno húmedo, rocoso o seco, y sobre todo florecían juntas en el momento correspondiente de una jornada de abril. Y, por último, los reflejos luminosos que salían de las telas coloreados teñían a su vez las sombras con la propia reverberación. Es difícil decir cuánto comprendía de estos estudios el duque de Milán; desde luego, vio sus consecuencias a través de los pinceles de Leonardo y esto bastó para decretar el éxito extraordinario de aquel joven excéntrico y bellísimo que, en su tiempo libre, organizaba fiestas espectaculares y vestía con trajes a la moda. De seguro sabemos que el joven y desgraciado duque Gian Galeazzo, en una carta de 1485, proponía enviar al rey de Hungría, Matías Corvino, un cuadro de Leonardo como homenaje diplomático. Había nacido la diplomacia artística y todo gracias a aquel inmigrante toscano que aprovechó de inmediato la admiración que suscitó y propuso una reivindicación destinada a cambiar la historia del arte.

La disputa continuó durante mucho tiempo, pero Leonardo tuvo las de ganar porque la pintura no fue cedida a los frailes de San Francisco, para los cuales veinte años más tarde el artista decidió pintar otra versión del cuadro, hoy en la National Gallery de Londres. Pero aquí su aportación fue muy limitada y fue mayor la de sus colaboradores.

El sistema renacentista del arte comenzaba a mostrar las primeras grietas bajo los golpes de la conciencia de un hombre nuevo, dispuesto a sostener que la pintura no era una cosa mecánica, sino una cosa mental y como tal escapaba o debía

escapar del simple cómputo de los elementos materiales. Cuando más la política se percataba del potencial comunicativo y propagandístico del arte, más los artistas se hacían conscientes del propio valor de sus obras. Un proceso complejo, que en el giro de algunas décadas cambió para siempre las reglas de juego.

---

2 Sobre la historia de la restructuración de la Capilla Sixtina, cfr. P. N. Pagliara, *The Sistine Chapel. Its Medieval Precedents and Reconstruction,* en *The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel,* al cuidado de F. Buranelli y A. Duston, Edizioni Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, 2003, pp. 77-86, y A. Nesselrath, *The Painters of Lorenzo the Magnificent in the Chapel of Pope Sixtus IV in Rome, ibid.,* pp. 39-75. Para la compleja función ceremonial, véase el fundamental estudio de E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle,* vol. I, Bruckmann, Múnich, 1901, y el de J. Shearman, *La storia della Cappella Sistina,* en *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro e il mito, coordinamento scientifico,* al cuidado de F. Mancinelli, Palombi, Roma, 1990, pp. 19-28.

3 Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle,* vol. I, *op. cit.,* p. 13.

4 Pagliara, *The Sistine Chapel, op. cit.,* p. 77.

5 Sobre el fresco, véase el fundamental estudio documental de J. Ruysschaert, *Sixte IV fondateur de la Bibliothèque Vaticane et la fresque restaurée de Melozzo da Forlì (1471-1481),* en *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. Atti del convegno internazionale di studi. Savona 1985,* al cuidado de S. Bottaro, A. Dagnino y G. Rotondi Terminiello, Soprintendenza per i beni artistici e storici della Liguria, Savona, 1989, pp. 27-44.

6 Los contratos se encuentran en Nesselrath, *The Painters of Lorenzo the Magnificent, op. cit.,* pp. 69-70.

7 El dibujo está en el Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia. Muchos estudiosos han puesto en discusión la realización de la decoración por parte de Piermatteo d'Amelia, pero, como subraya Shearman *(La storia della Cappella Sistina, op. cit.,* p. 26), no puede haber dudas sobre el hecho de que efectivamente Piermatteo realizara la decoración porque hay documentos que lo certifican. Por lo demás, parece de verdad inexplicable que se pueda dudar de que una bóveda construida en una capilla tan importante pueda ser dejada simplemente encalada durante treinta años mientras abajo, en las paredes, se extienden riquísimas decoraciones llenas de oro y lapislázuli.

8 El documento está en G. E. Creighton, *Italian Art 1400-1500. Sources and Documents,* Northwestern University Press, Evanston (Ill.), 1992, p. 217. Sobre las fuentes documentales que testimonian la acción concreta del arte italiano del siglo, cfr. también D. S. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance,* University of South Carolina, Columbia (S. C.), 1971; y R. Klein y H. Zerner, *Italian Art 1500-1600. Sources and Documents,* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N. J.), 1966.

9 Me refiero aquí a mi experiencia directa de la restauración de la Capilla degli Scrovegni entre 2001 y 2002 y a la restauración de los frescos de Sant'Andrea della Valle en Roma. En ambos casos el trabajo fue realizado por varios «talleres» reunidos en consorcio, una fórmula operativa del todo idéntica a aquella realizada en la Capilla Sixtina en 1480.

10 M. Cavina, *Maometto papa e imperatore,* Laterza, Bari-Roma, 2018, p. 105.

11 T. Verdon, *La Cappella Sistina. Cuore e simbolo della Chiesa,* Edizioni Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, 2017, vol. 2, p. 5.

12 *Ibid.,* p. 7.

13 Leonardo, *Trattato della pittura,* al cuidado de E. Camesasca, Tea, Milán, 1995, p. 102: «Como ningún color reflejado es simple, sino que está mezclado con las especies de los otros colores. Ningún color que se refleje en la superficie de otro cuerpo tiñe la superficie de su propio color, sino que será mezclado con sus concursos de los otros colores reflejados que resaltan en el mismo lugar» [*«Come nessun colore riflesso è semplice ma è misto con le specie degli altri colori. Nessun colore che rifletta nella superficie d'un altro corpo tinge essa superficie del suo proprio colore, ma sarà mista con i suoi concorsi degli altri colori riflessi che risaltano nel medesimo luogo.»*]. [Hay traducción en castellano: Leonardo, *Tratado de pintura,* Madrid, Alianza Editorial (2013), traducción de David García López.]

14 Carta de Leonardo y Ambrogio de Predis a Ludovico il Moro de 1491, en E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee,* al cuidado de Ente Raccolta Vinciana, Milán, 1999, p. 72. Sobre este asunto, cfr. también A. Forcellino, *Leonardo. Genio senza pace,* Laterza, Roma-Bari, 2014, pp. 165 ss.

Primer intermedio
La empresa imposible de Leonardo

La pequeña revolución marcada por el rechazo de Leonardo de entregar la pintura de la *Virgen de las rocas* ahonda las propias motivaciones en un sentimiento de reivindicación personal que se convierte en lucha contra las barreras que relegaban a los artistas al fondo de la jerarquía social de su tiempo. Una condición particularmente odiosa para Leonardo, que había nacido en una familia de notarios, pero no había sido reconocido por su padre, Ser Piero. Por esta condición de abandono Leonardo se siente impulsado, aún más que los artistas contemporáneos, a sobrepasar los límites del horizonte común y se vuelve pronto consciente de que la propia emancipación pasa por la primacía en el arte o al menos por la excelencia. Una primacía que se afirma a través de la superación de los maestros de la generación precedente, superación a menudo buscada de manera despiadada. Por lo demás, en la literatura artística del siglo XVI uno de los motivos centrales de la narración, sobre todo de la vasariana, está constituido por la *«superatio»* del maestro por parte del discípulo, que manifiesta precisamente a través de este proceso su genio.

Leonardo comienza a pensar en la superación de su maestro Verrocchio en los años en que pinta la *Virgen de las rocas,* y no por casualidad. El éxito alcanzado por esa pintura lo convence aún más de que puede conquistar no solo la primacía en la pintura, que ya siente suya, sino conquistar esa primacía en las artes y las ciencias que perseguirá toda la vida.

En aquellos años en la mente de Leonardo la primacía pasa por la superación de la empresa más célebre de su maestro, que había fundido estatuas en bronce extraordinarias (la *Incredulidad de santo*

Tomás, para la logia de Orsanmichele, y la *Bola* de bronce dorado para la linterna del Duomo de Florencia) y estaba ultimando el monumento ecuestre a Bartolomeo Colleoni en Venecia. Entonces Leonardo comenzó a trabajar en el monumento ecuestre a Francesco Sforza, padre de Ludovico el Moro, al cual ya había aludido en su carta de presentación:

> En tiempo de paz creo poder soportar perfectamente la comparación con cualquier otro en arquitectura, en el diseño de edificios tanto públicos como privados, y en conducir el agua de un lugar a otro de la manera más adecuada (para atacar y defender). Del mismo modo, puedo hacer esculturas de mármol, bronce o arcilla; de forma similar en pintura puedo estar a la altura de cualquier otro, sea quien fuere. Y podré trabajar en el caballo de bronce que será gloria inmortal y eterno honor de la feliz memoria de vuestro Señor padre y del ilustre linaje de los Sforza.
>
> [*In tempo di pace credo satisfare benissimo ad paragone de omni altro in architectura, in compositione de aedificii et publici et privati, et in conducer aqua da uno loco ad uno altro (acto ad offender et difender). Item conducerò in sculptura di marmore, di bronzo et di terra; similiter in pictura ciò che si possa fare ad paragone de omni altro, et sia chi vole. Anchora si poterà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale et aeterno honore de la felice memoria del Signor Vostro patre et de la inclyta casa Sforzesca*[15].]

Después de haber ultimado la *Virgen de las rocas,* Leonardo vuelve a concentrarse en el proyecto del monumento ecuestre, convencido de que el aprendizaje con Verrocchio podía bastar para superar a su maestro que, en materia de fusión, no tenía igual en Italia. Precisamente en el taller de Verrocchio había entendido que, por su preponderante carácter técnico-científico, y por las dificultades que presentaba, la fusión —si estaba bien lograda— le habría dado inmediatamente fama y gloria imperecederas. Pero la fusión en bronce era un procedimiento complejo, que requería grandes habilidades técnicas que el joven y ambicioso pintor (en aquella fecha solo lo conocemos como pintor) no tenía. Además, Leonardo quería realizar un monumento ecuestre mucho más grande que el del maestro, un monumento, según los diseños del primer proyecto que se han conservado, de una altura de al menos

siete metros y en una pose muy osada para ese tipo de manufactura. Difícilmente el bronce fundido habría podido alcanzar aquella pata levantada en el paso que daba solemnidad al monumento.

Sin embargo Leonardo tenía de su parte un arma extraordinaria, los bellísimos dibujos que precedían a los proyectos, y esos dibujos convencen, durante mucho tiempo, de que efectivamente hará una obra sin igual. En verdad ya en 1489, en Milán, las dudas sobre la real posibilidad de Leonardo de realizar el caballo son muy serias y en una carta enviada a Lorenzo de Medici el 22 de julio de aquel año le pide que envíe a Milán a otros maestros capaces de fundir el caballo:

> Al Magnífico Lorenzo de Médicis, señor de Florencia. El señor Lodovico tiene en su ánimo construir una digna sepultura a su padre y ya ha ordenado que Leonardo da Vinci haga la maqueta, es decir, un grandísimo caballo de bronce, con el duque Francesco armado encima; y puesto que Su Excelencia quisiera hacer algo en grado superlativo me ha pedido que le escriba de su parte que desearía que vos le mandarais uno o dos maestros, adecuados para tal obra: y aunque él haya encargado este trabajo a Leonardo da Vinci no me parece que considere que esté capacitado para hacerlo demasiado bien.
>
> [*Magnifico Laurentio de Medici maiori Florentie. El signor Lodovico è in animo di fare una degnia sepultura al padre et di già ha ordinato che Leonardo da Vinci ne facci il modello, cioè uno grandissimo cavallo di bronzo, suvi il duca Francesco armato; et perchè Sua Excellentia vorrebbe fare una cosa in superlativo grado, m'à decto che per sua parte vi scriva che desiderrebbe voi gli mandassi uno maestro o dua, apti a tale opera: et per benchè gli habbi commesso questa cosa in Leonardo da Vinci, non mi pare si consuli molto la sappi condurre*[16].]

Una verdadera crisis que, sin embargo, no detiene al artista ni enfría a los comitentes y la empresa continúa con resultados en ciertos aspectos paradójicos. Cambiando continuamente de proyecto y haciéndolo poco a poco más factible, aunque siempre extraordinario, Leonardo realiza en los primeros años de la última década del siglo un modelo de terracota del monumento ecuestre en la Corte Vecchia del castillo de Milán y este modelo resulta tan

impresionante que se comienza a hablar de él en toda Italia. Es el primer caso en el mundo en el cual una obra aún no realizada procura a un artista una fama extraordinaria. Quizá por la belleza de sus diseños, por el cuidado con el que proyecta los encofrados para el metal y la fusión, o quizá sencillamente porque Leonardo ha materializado con el modelo en terracota una idea demasiado grandiosa para su tiempo, el hecho es que se comienza a alabar el caballo de bronce aún antes de que esté fundido.

Así, poco antes de fines del siglo se publica en Italia un opúsculo, en el cual se celebra la empresa del caballo de bronce como una empresa hasta entonces nunca intentada:

> No hicieron los antiguos escultura, tan grande / ni se imaginó que su modelo / devorase el cielo, yo tengo miedo / por temor al aire oscuro / Considerando que Vinci tiene el alma inmortal / porque posee la invencible enseña de Júpiter. / La victoria vence, y tú, Vinci, vencedor, / vences con las palabras al mismo Catón / y con la habilidad de esculpir tan grata.
>
> [*Non fer le antiqui mai si gran scultura, / né ymaginosse come 'l so medello / che devorasse il cel, i'n'ho paura / per thema l'ayer scura / Tenendo il Vince c'habia immortal alma / perché de love tien la invita palma. / Victoria vince, et Vinci tu victore / Vinci colle parole un proprio Cato / e col disegno di sculpir si grato*[17].]

En verdad, un hecho solo inexplicable por la hábil propaganda que Leonardo era capaz de hacer de sí mismo.

De algún modo, aun sin haber realizado la obra, Leonardo consigue superar al propio maestro como se había propuesto hacer: también en el Renacimiento el relato era mucho más importante que la realidad. Si nadie celebra la obra de Verrocchio con sonetos y elogios impresos, la obra no hecha de Leonardo se impone sobre la realidad y supera aquella otra realmente fundida en Venecia por su maestro. Leonardo ha sabido montar en torno a esta empresa tal propaganda como para adquirir una fama extraordinaria. Mucho más que por las pinturas (pocas, en verdad) llevadas a término, Leonardo se beneficia de la fortuna del proyecto del caballo de bronce. Le ha bastado manifestar su inteligencia, su genio con

dibujos y con una invención grandiosa para tomar el primer puesto entre los artistas más grandes de Italia. Los tiempos están maduros para que la sola genialidad, manifestada de cualquier modo, dé fama a los hombres. Incluso en el tratado de Luca Pacioli, impreso en 1509, pero redactado ya en 1497, se celebra la empresa del caballo de Leonardo, difundiendo también entre el público más refinado y culto de Italia el valor de este artista-científico que había conseguido acreditarse con la única fuerza de un proyecto grandioso.

Poco importa la realidad de la historia, destinada a concluir tristemente a finales de 1499. Los ejércitos franceses, llamados a Lombardía precisamente por Ludovico el Moro, amenazan el reino y el duque ofrece el metal que Leonardo había acumulado en la Corte Vecchia a Alfonso de Este para hacer bombardas defensivas. La guerra devora el monumento y Leonardo ve esfumarse el sueño perseguido durante dos décadas, pero que ya le había procurado bastante gloria. En destruir también el gran modelo en terracota se esforzaron los arqueros franceses que se ejercitaron en el tiro precisamente sobre la gran silueta del caballo.

Solo Miguel Ángel no caerá en la fácil propaganda generada por esa empresa y echará en cara públicamente a Leonardo no haber conseguido fundir el caballo: recordándole que en Florencia la propaganda sin resultado práctico no tenía el fácil impacto que tenía en Milán y en el resto de Italia. Enfrentándose públicamente con Leonardo a la cabeza de un pequeño círculo de cultos intelectuales florentinos Miguel Ángel lo desafía:

> Explica que has diseñado un caballo que fundir y que no has conseguido fundir en bronce... ¿Crees que somos como esos cabezas de chorlito de los milaneses?
>
> [*Spiega tu che hai disegnato un cavallo da fondere e che non sei riuscito a fondere in bronzo... Credi che siamo come quei capponi dei milanesi?*[18].]

---

15 En Villata, *Leonardo da Vinci, op. cit.*, p. 17.

16 *Ibid.,* p. 44.

17 *Antiquarie Prospettiche romane composte per prospettivo Melanese Depictore, 1496-1498 ca.*, en Villata, *Leonardo da Vinci, op. cit.,* p. 96.

18 El episodio es referido en K. Frey, *Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17. contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino,* Grote, Berlin, 1892, p. 115.

Segunda parte
El gigante asciende al cielo

Adiós al cielo estrellado

En la primavera de 1504, con los primeros calores romanos que secan el terreno de las lluvias invernales, el suelo debajo del edificio de la Capilla Sixtina, construida sobre cimientos no homogéneos y en el arco de cuatro siglos, sufrió una contracción, un deslizamiento. Un estruendo fragoroso se oyó en el Vaticano y sobre el precioso pavimento, donde las incrustaciones de pórfido serpentino y amarillo antiguo señalaban las miras eternas de las celebraciones litúrgicas, cayeron escombros desprendidos de la bóveda sin golpear, afortunadamente, a nadie.

El mayordomo llegó de inmediato a la capilla, reclamado por los gritos de desesperación de los jóvenes clérigos y los guardias que vigilaban los pasillos del palacio; y alzando los ojos vio el cielo estrellado de Piermatteo d'Amelia desfigurado por una larga y horrible grieta que atravesaba toda la bóveda de pared a pared[19]. El cielo se había abierto como el día del Juicio, habrá pensado ciertamente alguien (o como una granada madura, pensaron los primeros arquitectos llamados para visionar el daño). La capilla fue clausurada para las funciones en la mayor parte de su amplitud y se corrió a advertir de inmediato al nuevo papa elegido hacía solo siete meses, y que amaba aquella capilla más que a cualquier otra cosa: Giuliano della Rovere, el sobrino de Sixto IV, convertido en papa en septiembre de 1503 con el nombre de Julio II. Era el hombre que había visto hacer aquella capilla y que con toda probabilidad había seguido los trabajos junto a su tío.

Mucho más combativo que Sixto IV, Giuliano tuvo que afrontar problemas no menos graves, pero, a diferencia de su tío, tenía un gran proyecto político: liberar al Estado de la Iglesia de la prepotencia de los pequeños príncipes italianos, que habían ocupado gran parte de sus territorios. Y, si para realizar este proyecto necesitaba inicialmente el apoyo de los príncipes extranjeros, fue tan clarividente como para pensar también en cómo librarse de ellos y librar a toda Italia de la opresión de los ejércitos extranjeros, sobre todo franceses y españoles, que reivindicaban los territorios más ricos de la península.

El arte celebra el triunfo

Entender el contexto político en el que nace el proyecto para la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina puede ayudar a entender también las modalidades revolucionarias de su realización. El nuevo papa quería aquella capilla como a una casa familiar, pero aún más quería el arte como instrumento para celebrar la propia gloria personal y de la Iglesia.

Julio II estaba dotado de una cultura y de un gusto sin igual para el arte, y también de una energía combativa nunca vista en un papa de Roma. Dirigió las batallas guiando a veces él mismo el ejército pontificio y participando en las acciones militares, arriesgándose varias veces a ser herido y caer muerto en los campos de batalla. Su legitimidad fue puesta en discusión, pero no por los turcos, que habían orientado sus miras expansionistas (al menos por el momento) a la lejana Hungría y al sur del Mediterráneo, sino por una voluminosa parte de la asamblea de cardenales manipulada por el rey francés, Luis XII, que quería abatir las resistencias del único y verdaderamente poderoso príncipe italiano que obstaculizaba sus ambiciones de conquista de la península. Julio debió sufrir la afrenta de un concilio cismático convocado en Pisa para derrocarlo y debió combatir una guerra sin tregua contra los ejércitos extranjeros y las críticas de los cardenales. En el torbellino de pasiones políticas y de

acontecimientos militares en que vivió, sintió la necesidad de subrayar con una gran empresa pictórica la legitimidad del propio pontificado y de entregarlo a la historia convirtiéndose así en el comitente de una nueva era, el más grande. La misma energía y determinación que puso en sus campañas militares la prodigó en los grandes proyectos artísticos con los cuales quiso cambiar el rostro de Roma y hacerla finalmente digna de la herencia a la que estaba destinada.

Julio era demasiado culto y refinado para no haberse dado cuenta, desde los años ochenta, de que aquel cielo estrellado pintado por Piermatteo d'Amelia en la bóveda de la capilla más santa de la cristiandad parecía pobre e inadecuado para celebrar la idea heroica de papado que tenía en mente. Además, apasionado coleccionista de arte como era, cultivado hasta el punto de comprar el *Apolo de Belvedere* y luego el *Laocoonte,* ya desde hacía tiempo que se había percatado de cómo el lenguaje artístico había sufrido en las últimas décadas una verdadera revolución y que nuevas formas de representación se habían afirmado haciendo parecer obsoletas las pinturas de apenas veinte años antes. Muerto Lorenzo de Medici, él era el hombre y el comitente más inteligente de la península y lo demostró desde los primeros días de su pontificado.

Había sido seducido por el talento prodigioso de un muchacho florentino que había dejado en Roma dos esculturas extraordinarias, un *Baco* comprado por un primo suyo y una *Piedad* expuesta en la basílica de San Pedro. Dejando inicialmente de lado las preocupaciones por la gran grieta que afeaba el cielo de la Sixtina, el papa llamó a Roma en 1505, para que construyera su tumba de mármol, a Miguel Ángel Buonarroti, del cual había admirado en el viejo San Pedro la *Piedad* de mármol. Después de una fulgurante partida que impulsó a Miguel Ángel a dirigirse a Carrara para aprovisionarse de los mármoles para el monumento, el proyecto de la tumba fue abandonado, quizá por motivos financieros o quizá porque alguien había susurrado al oído del papa que construir el propio monumento funerario en vida traía mala suerte.

Así, Julio se resignó a descartar el proyecto, pero no a dejar libre a Miguel Ángel, del cual había tenido extraordinarias pruebas de talento. Lo obligó a seguirlo a Bolonia, donde le hizo fundir una estatua de bronce que colocar, como admonición de la ciudad, sobre la puerta de San Petronio. Desde aquel momento, desde aquella empresa de guerra, como podemos definir la fusión de la estatua del conquistador para la ciudad conquistada, Julio decidió que Miguel Ángel sería su primer general en la guerra más amplia que pretendía hacer a las potencias que se oponían al renacimiento de un Estado de la Iglesia libre, fuerte e independiente. Miguel Ángel sería un *alter ego* capaz de comprender sus pasiones y de traducirlas en imágenes, instaurando una relación nueva entre artista y comitente que habría conferido al primero un papel político equivalente al de un ministro. Para los papas anteriores, los artistas habían sido poco más que artesanos capaces de producir objetos refinados de los que se servían esporádicamente. Para Julio II, Miguel Ángel se convirtió en un aliado del que ya no pudo prescindir.

La grieta

El daño en la bóveda de la capilla, como Julio tuvo ocasión de constatar apenas vuelto a Roma de la campaña militar contra Ferrara en 1507 (ciertamente, junto a su arquitecto de confianza, Donato Bramante), era notable, hasta el punto que las funciones cultuales fueron interrumpidas hasta el otoño siguiente. Julio dispuso «encadenar» la bóveda con largas barras de hierro, algunas de las cuales son visibles aún hoy. Después de haber asegurado la bóveda, el papa aplazó el problema, pero evitando reparar la fractura, garantizando solo que fuera menos visible desde abajo.

En aquella primavera de 1504, que debemos imaginar muy calurosa, Julio tenía otras cosas en que pensar. La última guarnición de su peor enemigo, César Borgia, había dejado las fortalezas de la Romaña usurpadas a la Iglesia y César mismo, hecho prisionero, fue trasladado a España bajo el control de Gonzalo Fernández de

Córdoba. Era el fin de un duelo que había durado más de veinte años.

Ahora el enfrentamiento se desplazó a Venecia, porque la Serenísima se había aprovechado de la derrota de Borgia para ocupar, a su vez, los territorios de la Iglesia. Julio, consciente de la importancia del desafío, no quería ceder de ningún modo y, si bien electo hacía apenas un año, tenía un programa político clarísimo: reconquistar para la Iglesia los territorios usurpados por pequeños y grandes barones italianos.

Venecia era el más grande de los enemigos italianos. Empieza una compleja negociación con los príncipes extranjeros que llevará a la firma, el 22 de septiembre de 1504, del tratado de Blois, con el cual se garantiza la protección, o al menos la no hostilidad, del emperador Maximiliano, de su hijo, Felipe de Austria, y del rey de Francia, Luis XII. Julio se convenció pronto de que solo la política dirigida desde Roma no bastaba para realizar su proyecto, y que era necesario organizar y dirigir personalmente una campaña militar de reconquista de los principales feudos eclesiásticos de la Italia central, Perusa y Bolonia. La expedición, que pareció una verdadera locura a los embajadores y a gran parte de los cardenales, empezará en agosto de 1506 y será un éxito extraordinario. Solo después de haber obtenido lo que quería, o parte de lo que pretendía para la Iglesia, Julio volvió a Roma, donde entró triunfalmente el 27 de marzo de 1507. Apenas pasado el tiempo de recuperarse de las fatigas inhumanas de aquella larga campaña, el papa decidió afrontar el tema que más le importaba, la restauración de la decoración de la bóveda Sixtina que, vistos los resultados de su campaña militar, debía ser también la celebración de su política y de sus éxitos.

Es en este arco de tiempo, entre marzo de 1507 y julio de 1508, momento en que Miguel Ángel paga a Pietro Rosselli por el inicio de los trabajos de la bóveda, cuando se define, rapidísimo, el proyecto de la empresa que cambiará para siempre la imagen de Roma y de la Iglesia católica.

Por un momento, según el relato que el mismo Miguel Ángel sugirió a Vasari, pareció que el papa había sido presionado por Bramante para que confiara la decoración de la bóveda Sixtina a Rafael, un joven y prodigioso pintor que se había hecho conocer por sus Vírgenes en Florencia y que Julio convocará a Roma para encomendarle la decoración de las propias habitaciones. No soportaba dormir en las estancias de su gran rival, Rodrigo Borgia, que además había tenido la idea de hacerlas decorar por uno de los pintores de la Sixtina, Pinturicchio, que debía parecer decididamente inadecuado a los ojos del refinado Julio II. Pero esta versión de los hechos parece más una hábil manipulación autocelebrativa organizada por el mismo Miguel Ángel para exaltar su propia grandeza. Los documentos aparecidos de los archivos cuentan una historia totalmente distinta. Cuando Julio II se decidió a confiar el cometido a Miguel Ángel (que hizo de todo para obtenerlo) el pobre Rafael ni siquiera estaba en el horizonte.

Una empresa sin proyecto

Desde las modalidades de la adjudicación, la empresa sixtina marca una radical discontinuidad con la tradición precedente. Si para los pintores del siglo XV se había estipulado un contrato solo después de haber visto los resultados de la muestra pintada en los muros por los cuatro artistas elegidos para la empresa, con Miguel Ángel ocurrió algo completamente diferente. Dado que no se ha conservado ninguna copia del contrato, sino solo la documentación relativa a los pagos que siguen al avance de los trabajos. La misma naturaleza de los pagos —indefinida en el monto y discontinua en la cronología temporal— hace pensar más en una compensación remunerada por un servicio que en la transacción de un bien, como había sido hasta entonces.

La decoración de la bóveda nace de la voluntad del papa de servirse del talento de Miguel Ángel y de enriquecer el cielo que cubría la capilla más que de un proyecto definido en las

modalidades con las que coincidían, a principios del siglo XVI, las empresas decorativas. En este singular procedimiento se mide la revolución que se había producido en apenas poquísimos años en el sistema de producción artístico italiano.

Por lo que sabemos (informaciones deducidas del hábil relato manipulador de Miguel Ángel, y por tanto no enteramente fidedignas), las primeras demandas hechas al artista fueron las de pintar a los doce apóstoles y, naturalmente, una partición decorativa de la bóveda que encontramos esbozada en algunos preciosos y raros dibujos de Miguel Ángel[20] [FIG. 14]. Siguiendo una actualización de la moda corriente, Miguel Ángel presentó al papa un proyecto decorativo que dividía la bóveda en recuadros geométricos de forma variable, como aparecía en algunas bóvedas romanas entonces salidas a la luz con las excavaciones de la Domus Aurea de Nerón.

En poquísimo tiempo, quizá semanas, el proyecto pareció pobre al papa y a su pintor, ambos animados por un deseo de innovación que ya de por sí denuncia un clima totalmente nuevo en el ámbito artístico. El papa es animado por el talento del pintor, lo reconoce y lo gratifica. Miguel Ángel, a su vez, aun estando casi en ayunas en pintura mural (de hecho era casi un neófito en pintura, pues había realizado un solo cuadrito juvenil con las tentaciones de san Antonio, hoy perdido, y el *Tondo Doni,* hoy en los Uffizi), logra convencer al papa de que es posible atreverse a una empresa nunca intentada: decorar una superficie curva a veinte metros del suelo, no con particiones decorativas, sino con una verdadera historia, desarrollada ingeniosamente entre las divisiones arquitectónicas de una gran cornisa de falso mármol que atraviesa la bóveda en sentido horizontal de una pechina a la otra.

De las discusiones entre los dos grandes socios nace la idea de una empresa sin precedentes, que dará al comitente y al artista una indiscutida primacía en la pintura por la originalidad y la temeridad de ejecución. Algo, pues, que no tiene nada que ver con cuanto se había realizado precedentemente en Roma y en Italia.

Así, Julio II, después de haber renovado radicalmente la política papal en Italia y el mismo papel de pontífice, quiere marcar esta discontinuidad a través de una empresa artística y su gran mérito es haber entendido que había un solo hombre en Italia suficientemente ambicioso para seguirlo en este proyecto: Miguel Ángel Buonarroti.

La idea de la nueva decoración, que maduraba en la mente del papa desde el día en que, en la primavera de 1504, había visto abrirse aquella terrible grieta en la bóveda y que provocó ya en los años siguientes una disputa entre los artistas italianos, se concreta —como hemos dicho— después de su regreso triunfal a Roma en marzo de 1507, acogido como un general victorioso por la población y por el consistorio. Su sobrino Raffaello Riario Sansoni, en nombre de la asamblea de cardenales, expresa las congratulaciones por las empresas llevadas a cabo:

> Su Santidad, con esto, ha admirablemente reforzado y acrecentado el crédito del Estado eclesiástico y ligado a su nombre una fama inmortal.
>
> [*Vostra Santità ha con ci. Mirabilmente rafforzato e accresciuto il credito dello Stato ecclesiastico e legato al suo nome una fama immortale*[21].]

No asombra que, en semejante estado de euforia, el indomable Giuliano della Rovere se sienta dispuesto a empresas temerarias en el campo artístico como habían sido temerarias en el campo político y militar.

La elección

Por su parte, el joven y ambicioso Miguel Ángel se esfuerza por todos los medios desde hace años para obtener la adjudicación de la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina. Alentado por el papa guerrero, tiene la intención de marcar una distancia radical respecto de la pintura contemporánea.

En la base de la elección de Julio II de asignar a Miguel Ángel y no a Rafael la decoración de la bóveda, estuvo probablemente la

conciencia de que el primero, y no el segundo, estaba dispuesto a revolucionar la pintura en Italia. Rafael había perfeccionado modos y colores de su generación, llevando al máximo grado de excelencia una pintura que había sido delineada en sus características principales ya en la generación precedente. Las Vírgenes dulcísimas del período florentino y las poses agraciadas de sus personajes en las primeras pruebas de las Estancias Vaticanas están aún estrechamente conectadas a ese lenguaje llegado a la excelencia en el ciclo sixtino de Perugino y Botticelli, un lenguaje renovado también gracias al encuentro con Leonardo en Florencia entre 1504 y 1508.

La estructura piramidal de las Vírgenes florentinas de Rafael y la dulzura de los rasgos, en las que se vale de un sabio uso del esfumado, se deben a la influencia de algunas grandes e innovadoras composiciones vistas en Florencia, como el cartón de Burlington, la *Gioconda* y la *Santa Ana con María y el Niño*. La pintura era, desde luego, más esfumada, los colores menos equilibrados y la luz capaz de construir una perspectiva espacial de la que el artista debe estar justamente orgulloso y de la que el público le reconoce el mérito. Pero estamos dentro de un lenguaje mejorado, no revolucionario.

Si pensamos en la comparación entre el *Desposorio de la Virgen* de Rafael y el de Perugino, podemos entender de inmediato cómo procedía Rafael, mejorando y afinando las metas de los maestros precedentes y contemporáneos. El planteamiento de la escena es el mismo, incluso la arquitectura y la coreografía de los pasajes es la misma, solo que llevada a un nivel superior de refinamiento. El gran mérito de Julio II es haber entendido que con Rafael habría obtenido una reedición refinada y más seductora del ciclo sixtino, pero con Miguel Ángel podía alcanzar la revolución. Le asigna a él, pues, el cometido. Sabemos por los documentos que hubo muchas resistencias por parte de los consejeros del papa, sobre todo por parte de Bramante, al proyecto de confiar un encargo de pintura tan

importante a un escultor que no había realizado casi nada de pintura y nada de pintura mural.

Pero Julio II, verdadero artífice de la fase áurea del Renacimiento italiano, necesita arriesgar porque siempre ansió revoluciones y era capaz como ningún otro de aventurar soluciones nuevas. Lo hace en política, cuando no se espanta por la derrota de Ravena mientras todos esperaban la marcha de los franceses sobre Roma; lo hace de nuevo frente a la convocatoria del concilio cismático. Julio es un hombre de cambios radicales y necesita a Miguel Ángel para manifestar estos cambios al mundo. Cuando parte para su primera campaña militar obligando a los cardenales a seguirlo, acampando en la modesta y ruinosa casa de Montefiascone, casi todos en la corte vaticana y los embajadores lo consideran loco. Debió de ocurrir lo mismo cuando confió la pintura de la bóveda a Miguel Ángel.

¿Qué lo convenció de tomar este riesgo? ¿Cómo pudo vencer las fundadas resistencias de Bramante, que podía apoyar su tesis con los maravillosos frescos que Rafael estaba realizando en las estancias del Palacio Vaticano (la *Disputa del Sacramento,* sin duda bien encaminada en 1508-1509, en la vigilia de la empresa sixtina)? De seguro lo que convenció al papa fueron los dibujos de Miguel Ángel, en los que se apuesta todo por la poética expresiva del cuerpo, como había hecho ya en el cartón de la *Batalla de Cascina.* Allí, en aquel cartón, está el precedente que permite entender, a Julio II, que el hombre nuevo es él y no Rafael.

La narración que Miguel Ángel propone a Julio es una narración de los cuerpos alejada de aquel teatral ciclo sixtino. No hay paisajes ni escenarios arquitectónicos en el ciclo propuesto por Miguel Ángel. Solo hay cuerpos, cuerpos que cuentan, emocionan e implican. Esto es bastante revolucionario para que pueda gustar a Julio. Las pruebas que Rafael está realizando en las Estancias Vaticanas en la vigilia de 1509 son pruebas que parecen prolongar el ciclo de la Sixtina. La *Escuela de Atenas* es, en el fondo, solo una monumentalización mejor lograda de la *Entrega de las llaves a san*

Pedro de Perugino. La arquitectura se hace perfectamente clásica (gracias a la contribución de Bramante), pero en el fondo es una arquitectura que continúa la de Perugino: la escena podría ambientarse en las escaleras de aquel maravilloso templo de Perugino purificado de las incongruencias filológicas que había detectado Bramante. Si Julio hubiera confiado el encargo a Rafael, habría tenido un resultado no demasiado alejado de aquel del primer ciclo sixtino, como prueban en el fondo los frescos de las estancias.

Con Miguel Ángel se renueva todo el lenguaje y ya no hay sitio para pórticos arquitectónicos, evocaciones arqueológicas y danzas coreográficas. Con Miguel Ángel el protagonista es un hombre heroico perfectamente representado en cada escorzo anatómico y capaz de moverse en la tierra o volar por el cielo, incluso, con una naturalidad que nadie antes que él había rozado.

La afirmación de un papel preminente de la figura humana en el planteamiento decorativo de la bóveda es totalmente legible en la rapidísima evolución de los proyectos que Miguel Ángel somete a Julio II en el arco de poquísimos meses, aquellos que van de principios de 1508 a julio del mismo año, cuando los albañiles destruyen el enlucido sobre el cual el pobre Piermatteo d'Amelia había pintado su bóveda azul estrellada. En estos meses Miguel Ángel somete al papa a un esquema decorativo muy articulado (documentado por el dibujo del British Museum de Londres y por uno del Institute of Arts de Detroit, inv. n.º 27.*2r)*. En el esquema son evocadas las divisiones decorativas de las bóvedas romanas, principalmente las de la Domus Aurea que en aquellos años hacía de ejemplo para el renacimiento del gusto antiguo. En esta división muy articulada, con cruces de cornisas que definían en el centro unos octágonos coloreados, las figuras están colocadas al principio de las cornisas, justo al lado de las paredes. Pero ya en los esbozos las figuras están dibujadas con escorzos admirables, perfectamente creíbles en su dimensión espacial y esto debe de haber convencido tanto al papa como a su artista de ampliar aún más el papel ocupado por la figura humana.

En el giro de pocos meses Miguel Ángel redefine completamente el planteamiento de la bóveda, reduciendo a simple elemento ordenador la división arquitectónica —que, en los primeros dibujos, con su redundancia decorativa, era el centro de la pintura— para dar gran espacio a las figuras humanas, que se convierten en las verdaderas protagonistas, y de manera totalmente nueva, de la representación. Una representación que —como veremos— puede convertirse en una verdadera narración, mucho más significativa de lo que habían hecho en la parte inferior los maestros de la generación precedente.

Por tanto, en pocos meses algunos esbozos bastan a Julio para entender a dónde quería llegar el ambicioso florentino. Y aquel marco arquitectónico, que resuelve brillantemente con su fuerza plástica el problema de la congruencia espacial de la bóveda, ha tenido su peso manifestando otro talento de Buonarroti: el arquitectónico, destinado a tener a continuación un desarrollo extraordinario, pero cuyas premisas están todas en esta fantástica urdimbre en falsa piedra que conecta los dos lados de la capilla, atraviesa la bóveda y engloba la particularísima forma de las pechinas, y de las lunetas en un todo orgánico.

Miguel Ángel imagina una estructura que ya es el anuncio de su poética arquitectónica, una poética que dejará marcas aún más profundas de aquellas dejadas en pintura y escultura. Para dar congruencia a la bóveda de luneta, Miguel Ángel dibuja (y luego pinta en *trompe-l'oeil)* una falsa cornisa de mármol, cuyo valor está totalmente en la fuerza plástica del entablamiento enriquecido por los podios marmóreos donde coloca, sentados, a los *Desnudos* que sostienen los festones de roble *(rovere)* en honor al comitente. Es, también en este caso, una búsqueda divergente del plano en el que se estaban moviendo Bramante y Rafael. Ellos perseguían la armonía del acuerdo proporcional entre los elementos, trataban de restablecer con congruencia todo el léxico clásico de los elementos arquitectónicos antiguos; Miguel Ángel, en cambio, aísla cada elemento (en este caso una cornisa de piedra y unos podios de

piedra) y lo agiganta hasta convertirlo expresivamente en el protagonista de la arquitectura —como hará con sus majestuosos capiteles en San Pedro y con los templetes arquitectónicos para las repisas abombadas en la Biblioteca Laurenciana—. Rafael y Bramante utilizan un léxico coherente entre cornisas y columnas, entre función y decoración; Miguel Ángel procede de manera diferente. Lleva la forma arquitectónica de cada elemento a un nivel expresivo extremo, exactamente como hace con el cuerpo humano.

El ejemplo más clamoroso del forzamiento anatómico expresivo al que obliga al cuerpo humano para poder expresar las emociones que lo exaltan está en la estatua de la *Noche* (basílica de San Lorenzo de Florencia) a la que alarga el tórax para dar fuerza al gesto de recogimiento. Hincha los músculos para dar energía al gesto de los *Prisioneros,* pero se detiene en el momento justo para no dar lugar a efectos grotescos. Y así hace con la cornisa arquitectónica diseñada para la bóveda. Los voladizos redondeados de las cornisas son muy acentuados y crean un fuerte claroscuro, como si fueran a su vez una escultura. Los elementos de la cornisa son expresivos como el cuerpo potente de un atleta, pero son de mármol. Los mismos elementos que todos los demás arquitectos vuelven banales, en su serialidad, son exasperados por Miguel Ángel hasta convertirse en impresionantes protagonistas del relato. Con esta solución, Miguel Ángel resuelve brillantemente las necesidades ilusorias de la falsa arquitectura sin traicionar la impresión de continuidad estática y material de la bóveda, y puede insertar su relato de hombres. La revolución ya está en el planteamiento decorativo que, en julio de 1508, el artista se dispone a fijar sobre el enlucido, poblándolo de figuras en escorzo: la verdadera novedad de su pintura.

Miguel Ángel disponía de un instrumento perfecto para dominar ese tipo de representación visible desde abajo. Dominaba el escorzo perspectivo con un tipo de dibujo capaz de simbolizar el cuerpo en movimiento y la perspectiva interna del cuerpo. Este instrumento era fundamental para resolver los grandes problemas de disfrute de la

pintura que habían espantado a todos los demás artistas. Contar una acción que debía ser vista desde una distancia de veinte metros y desarrollarla sobre una superficie curva era de veras una empresa terrorífica. La representación frontal del cuerpo humano había dominado los últimos cincuenta años con la simple proporcionalidad de los miembros. Miguel Ángel supera esta figuración simplificada, representando el cuerpo como aparece desde un determinado punto de vista. Su método de estudio de la perspectiva en escorzo ayuda a entender mejor sobre qué principios se basa esta nueva figuración. Por suerte tenemos un testimonio muy fiable de las investigaciones a través de las cuales Miguel Ángel había conquistado y dominado el escorzo perspectivo de los cuerpos en movimiento, después de haber agotado, con las secciones anatómicas hechas en el hospital del Santo Spirito en Florencia entre 1492 y 1496, el estudio del cuerpo en sí, como máquina prodigiosa de huesos, tendones y músculos.

Benvenuto Cellini y las proyecciones ópticas

Benvenuto Cellini, escultor y admirador de Miguel Ángel, revela cómo este se había convertido en un excelente dibujante del escorzo anatómico. Miguel Ángel proyectaba con la ayuda de una lámpara la sombra de un cuerpo en pose sobre la pared posterior, donde había fijado unas hojas en blanco. El grosor de los miembros reducidos a silueta era proporcional a su distancia de la luz. El brazo más cercano a la lámpara era mucho más ancho en el muro que el brazo más alejado. Parecía proporcional a la distancia y disminuía prospectivamente según esta.

La generación anterior (y la contemporánea) tendía a representar los dos brazos en el espacio con el mismo tamaño: era un error. La proyección óptica daba plena cuenta de ello, haciendo objetivo el mecanismo de la visión y, una vez descubierto este principio naturalista de la visión, Miguel Ángel se vuelve muy hábil en representar el cuerpo en escorzo. Tan hábil que sus escorzos

parecen del todo convincentes. Dominar esta técnica era vital para una representación desarrollada a veinte metros del suelo y desde un punto de vista continuamente variable, como era el del espectador que recorría el pavimento de la Capilla Sixtina. Los parámetros de la excelencia decorativa eran estos, ya no el oro y el lapislázuli de la generación anterior.

Leonardo en Milán había afirmado el nuevo principio de la congruencia visual a través del control de las luces reflejadas y las sombras coloreadas. Miguel Ángel en Roma lo afirma a través del control del escorzo anatómico. Las figuras de los *Desnudos* colocadas en los pilares de la bóveda son una convincente representación de esta habilidad. Todo el resto es secundario.

Entre los primeros dibujos para la bóveda que nos han llegado, están precisamente los *Desnudos* y las *Sibilas,* que son cuerpos simbolizados en escorzo y vistos desde abajo, capaces por sí solos de restituir convincentemente la idea de una representación realista. Al final de su empresa Miguel Ángel quería dar una muestra extrema, casi manierista, en la figura de *Jonás* que, con el movimiento hacia atrás de los hombros, intenta crear la ilusión de una abertura de la pared sobre la que está apoyado.

Con esta habilidad, demostrará que solo el escorzo anatómico es capaz de recrear la ilusión de una espacialidad totalmente realista, mucho más que la construcción perspectiva geométrica de los volúmenes y el paisaje. Uno de los centros de la revolución buscada o entrevista por Julio II reside en esta habilidad.

Un puente suspendido en el cielo

Si el escorzo perspectivo daba óptimas garantías de éxito para una nueva visión del mundo, era preciso resolver las cuestiones ligadas a la concreta realización de la decoración de una bóveda de 20 metros de altura y que cubría un lugar tan importante que no podía ser interrumpido para las funciones públicas. La Capilla Sixtina

debía continuar alojando los principales ritos religiosos también durante los trabajos, que se anunciaban largos.

El primer problema que resolver era, pues, un andamiaje suspendido, que cubriese la bóveda, pero no estorbara el pavimento. No asombra que la cuestión práctica del andamiaje, cuestión muy difícil de resolver, haya dejado rastros documentales significativos en la historia de la decoración. No solo el andamiaje mastodóntico debía permitir a Miguel Ángel trabajar dejando la capilla libre de alojar las importantes funciones cultuales que allí se celebraban, sino que debía permitir también que el artista tuviera una buena visibilidad de la bóveda curva y de sus articulaciones, con el fin de controlar el efecto de las figuras que día tras día iban abarrotando la bóveda con una humanidad nueva y terrible, resurgida de un pasado que todos evocaban, pero nadie sabía imaginar como el muchacho florentino.

La falsa cornisa arquitectónica alojaba en sus salientes toda una población de ángeles, *Desnudos* y *Profetas*. El documento más significativo que concierne al problema de los andamios se encuentra en un pasaje de la *Vida de Miguel Ángel Buonarroti* escrita por Ascanio Condivi en 1550 bajo el directo control de Miguel Ángel. La cuestión del «puente» es presentada así por Condivi:

> Teniendo que pintar Miguel Ángel la bóveda de la capilla de Sixto, el papa ordenó a Bramante que hiciera el puente. Él, aunque era arquitecto, no sabiendo cómo hacerlo, perforó la bóveda en varios sitios, bajando por ellos unas cuerdas de cáñamo que sostuvieran el puente. Al ver esto Miguel Ángel se rio y preguntó a Bramante cómo debería hacer cuando llegase a esos agujeros. Bramante, que no tenía defensa, solo respondió que no se podía hacer de otro modo. La cosa se planteó al papa y, replicando Bramante eso mismo, el papa se volvió hacia Miguel Ángel y le dijo: —Dado que esto no es adecuado, ve, hazlo tú—. Miguel Ángel deshizo el puente y sacó tantas cuerdas, que, habiéndolas donado a un pobre hombre que le ayudó, permitió que él casara a dos de sus hijas. Así hizo sin sogas el suyo tan bien entretejido y compuesto, que era cada vez más firme cuanto mayor peso tenía.
>
> [*Dovendo Michelagnolo dipignere la volta della Cappella di Sisto, il papa ordinò a Bramante che facesse il ponte. Egli, con tutto che fusse quell'architettore ch'egli era, non sapendo come se lo fare, in più luoghi pertusò la volta, calando*

per quelli certi canapi che tenessino il ponte. Ciò vedendo Michelagnolo se ne rise e domandò Bramante come arebbe da fare, quando venisse a què pertusi. Bramante che difension non aveva, altro non rispose, se non che non si poteva fare altrimenti. La cosa andò inanzi al papa e, replicando Bramante quel <medesimo, il papa voltato a Michelagnolo —Poi che questo non è a proposito, và, disse, e fattelo da te—. Disfece Michelagnolo il ponte e ne cavò tanti canapi, che, avendogli donati a un pover'uomo che l'aiutò, fu cagione ch'egli ne maritasse due sue figliuole. Così fece senza corde il suo così ben tessuto e composto, che sempre era più fermo quanto maggior peso aveva[22].]

La historia es retomada por Vasari en sus *Vidas,* con el añadido de un detalle que resultó esencial para reconstruir recientemente la verdadera estructura de aquel prodigio de la ingeniería. Después de haber recordado el desafío contado por Condivi, Vasari agrega:

Así ordenó que lo hicieran sobre los *sorgozzoni* [vigas] para que no tocase el muro; que fue el modo que enseñó luego, a Bramante y a los demás, de armar las bóvedas y hacer muy buenas obras.

[*Cos. ordin. di farlo sopra i sorgozzoni che non toccasse il muro; che fu il modo che ha insegnato poi, ed a Bramante ed agli altri, di armare le volte e fare molte buone opere*[23].]

Detrás de este relato, ciertamente enfatizado por el deseo de Condivi y Vasari de celebrar el mito de Miguel Ángel, se condensa el significado del todo particular de aquella empresa, la capacidad de Miguel Ángel de revertir las que habían sido hasta aquel momento las relaciones jerárquicas que regulaban la producción de la manufactura artística. El desafío del andamiaje, porque se trata de un desafío, no es solo una competencia técnica, es la afirmación de la potencia del genio que resuelve con la propia creatividad incluso los problemas que no serían (o no habían sido hasta aquel momento) de su competencia. Bramante era el arquitecto del papa, responsable de la construcción del nuevo San Pedro y de las mayores empresas de construcción romanas y tenía una experiencia demostrada ya en Milán. Miguel Ángel era un joven escultor, que estaba luchando para obtener un encargo que no era de su propia competencia, y aún menos se habría esperado verlo

resolver un problema de ingeniería. Pero, como todos comienzan a entender precisamente desde este incidente, la genialidad no reconoce límites de competencia.

Miguel Ángel ha crecido en una ciudad que, por razones de espacio limitado y de riqueza excesiva, ha debido hacer un gran uso de los voladizos o salientes arquitectónicos que prolongaban en el aire los metros cúbicos de las casas dejando libre el suelo. Estos voladizos, retratados fielmente en muchas pinturas del siglo XV en las vistas de ciudades florentinas, eran sostenidos por una viga inclinada o puntal llamada en jerga *sorgozzone,* a similitud de un letal golpe de la lucha libre asestado de abajo arriba, apuntando en general al mentón. El *sorgozzone* es una gran ménsula de madera formada por dos elementos: uno horizontal, conectado por un extremo al muro, el otro inclinado, que descarga siempre sobre el muro la fuerte carga vertical. Es más, como no deja de subrayar Condivi, que ha tenido ciertamente de la viva voz de Miguel Ángel la explicación del funcionamiento de esta estructura saliente, cuanto mayor es la carga apoyada sobre el puntal más grande, más estable se mantiene la estructura: el componente inclinado de la carga «suelda» el puntal en su punto de apoyo a la mampostería. En síntesis, se trataba de una bisagra estática que permitía disminuir la distancia que cubrir con la estructura aérea[24].

La anchura de la capilla mide 13,43 metros; cubrir con una plataforma aérea (que deje libre el suelo) una luz tan amplia es muy dispendioso, si no imposible, desde el momento en que una viga de 14 metros de longitud tiende a doblarse y debe estar necesariamente articulada en una armadura que, además de tener un coste enorme, crea problemas en el centro con el ápice del «pendolón». Con la construcción de *sorgozzoni* anclados en el saliente subyacente de la pared, Miguel Ángel reduce la distancia aérea a poco más de seis metros, una distancia que puede cubrir con una plataforma compuesta por vigas normales de castaño, sin duda disponibles en los revendedores de material de construcción de su tiempo, considerando que vigas de mayores dimensiones son

difícilmente localizables en el mercado por el largo secado al que deben ser sometidas.

Miguel Ángel, pues, partiendo de su experiencia práctica y visual, resuelve un problema que había puesto en dificultades a Bramante, al cual el mismo Miguel Ángel había hecho notar que, con el sistema del puente suspendido, él habría tenido problemas —cuando hubiera llegado— para tapar los agujeros de los que salían las cuerdas de cáñamo. Para tapar los agujeros de las cuerdas habría debido construir una altísima torre de madera apoyada sobre el pavimento y moverla. Una idea dispendiosa y poco funcional para la homogeneidad de la pintura, mientras que Miguel Ángel era muy consciente de que la calidad de una obra de arte estaba asegurada también por la capacidad de resolver los problemas prácticos ligados a su realización.

La idea sencilla y genial de Miguel Ángel, quizá ayudado por Giuliano da Sangallo —también él ingeniero y también él florentino habituado a la práctica de los *sorgozzoni,* pero cautamente excluido del relato entregado por Miguel Ángel cuarenta años después a sus biógrafos—, resuelve un problema que parecía irresoluble y esto no solo confirma al papa que el joven es de veras prodigioso, sino que arrincona a Bramante, que era un verdadero antagonista de Miguel Ángel.

La lucha por el encargo

La victoria de Miguel Ángel sobre Bramante, con la construcción de su andamiaje y la ridiculización de aquel más complicado del arquitecto más célebre de la corte pontificia, es solo el punto de llegada de una batalla iniciada entre ambos nada menos que tres años antes, una batalla sin exclusión de golpes.

No debe olvidarse que Bramante disfrutaba de la plena confianza del papa, habiéndole este confiado la reedificación de la nueva basílica de San Pedro en 1505, la empresa más costosa e imponente de toda la cristiandad. También esta competencia

pertenece al nuevo mundo que toma forma en la Capilla Sixtina en el verano de 1508, en el mismo lugar en el cual —apenas poco más de veinte años antes— los cuatro mayores maestros de la pintura italiana habían aceptado con modestia colaborar en una empresa colectiva que imponía adecuar las distintas profesionalidades a un proyecto común.

Inimaginable un proyecto semejante que viera juntos a Miguel Ángel y Rafael, Bramante y, por qué no, también a Leonardo, que se había exiliado a Milán para no tener que competir con los dos jóvenes trepas. Los documentos nos testimonian cómo era de feroz esta competencia. Aunque es preciso anteponer que existen dos tipos diversos de documentos que cuentan la lucha: las fuentes primarias, constituidas por las cartas que circulan en aquella coyuntura y sobrevivientes en los archivos de donde han emergido solo en las últimas décadas; y el relato que Miguel Ángel entregó a los biógrafos, totalmente manipulado a su favor, pero capaz de reforzar, a lo largo de los siglos, el mito que sobre sí mismo el propio artista había confeccionado aún en vida.

El contexto en el cual se realiza la decoración sixtina es un contexto del todo nuevo, que toma cuerpo definitivamente en estos años; y es precisamente la lucha por obtener la lucrativa obra de la bóveda la que la define de la mejor manera. El artista deja de ser un refinado artesano, que ofrece su habilidad creativa y manual suscrita por el mercado a precio corriente, para convertirse en un intelectual en lucha por afirmar un papel propio e insustituible.

Esta competencia concierne ahora a todos los personajes emergentes de fines del siglo XV y principios del XVI y en Roma encontramos reunidos al menos a tres en torno al asunto de la bóveda de la Capilla Sixtina: Bramante, Rafael y Miguel Ángel. A decir de este último, según aquello que intentará hacer creer a la posteridad —y, por desgracia, la posteridad creerá gracias al relato de Giorgio Vasari—, Bramante, celoso de su fama (pero el hecho es ya de por sí dudoso, porque Bramante era pintor y arquitecto y no podía entrar en competencia con un escultor), había sugerido al

papa que le confiara la decoración de la bóveda Sixtina solo para ponerlo en dificultades y hacerlo caer en desgracia con el fin de hegemonizar el interés y la bolsa del papa hacia a su protegido, Rafael. Una vez más, confiamos en el relato de Condivi:

> Una vez terminada esta obra, se vino a Roma, donde el papa quería servirse de él y al no ser ya su propósito hacer la sepultura, Bramante y otros émulos de Miguel Ángel le metieron en la cabeza que le hiciera pintar la bóveda de la capilla del papa Sixto Cuarto, que está en el palacio, dando esperanzas de que con esto haría milagros. Y este servicio lo hacían con malicia, para distraer al papa de cuestiones de escultura y porque tenían por algo seguro que si él no aceptaba tal empresa pondría en su contra al papa o, si la aceptaba, resultaría muy inferior a Rafael de Urbino, al cual por odio a Miguel Ángel prestaban todo favor, estimando que su principal arte era (como verdaderamente era) la estatuaria. Miguel Ángel, que hasta entonces nunca había utilizado el color y reconocía que pintar era algo difícil, intentó por todos los medios descargar la responsabilidad, proponiendo a Rafael y excusándose de que no era su arte y no lo conseguiría, y de tanto insistir en su negativa el papa casi se enfadó. Pero viendo su obstinación, se puso a hacer esa obra que hoy se ve con admiración y estupor en el mundo en el palacio del papa, la cual le dio tal reputación que lo puso por encima de cualquier envidia.
>
> [*Poi ch'ebbe finita quest'opera, se ne venne a Roma dove volendo papa Giulio servirsi di lui e stando pur in proposito di non far la sepultura, gli fu messo in capo da Bramante e altri emuli di Michelagnolo, che lo facesse dipignere la volta della cappella di papa Sisto Quarto, ch'é in palazzo, dando speranza che in ciò farebbe miracoli. E tale ufficio facevano con malizia, per ritrarre il papa da cose di scultura e perciochè tenevano per cosa certa che o non accettand'egli tale impresa, commoverebbe contra di se il papa, o accettandola, riuscirebbe assai minore di Raffaello da Urbino, al qual per odio di Michelagnolo prestavano ogni favore, stimando che la principal arte di lui fusse (come veramente era) la statuaria. Michelagnolo, che per ancora colorito non aveva e conoscea il dipingere una volta esser cosa difficile, tentò con ogni sforzo di scaricarsi, propondendo Raffaello e scusandosi che non era sua arte e che non riuscirebbe, e tanto procedere ricusando, che quasi il papa si corrucciò. Ma vedendo pur l'ostinazione di lui, si mise a fare quell'opera che oggi in palazzo del papa si vede con ammirazione e stupore del mondo, la qual tanta riputazione gli arrecò, che lo pose sopra ogni invidia*[25].]

Nos encontramos frente a una de las más refinadas manipulaciones de la historia del arte, a una inversión de los hechos

dirigida a exaltar el valor de Miguel Ángel y la maldad de sus enemigos. En realidad, como revelan documentos incontrovertibles, las cosas fueron exactamente al revés. Bramante estaba justamente preocupado por la inexperiencia de Miguel Ángel y trató de todas las maneras hacer asignar el encargo a otro pintor que no fuera necesariamente el pobre Rafael, porque en la época en que podemos documentar el primer enfrentamiento por el encargo de la bóveda, la primavera de 1506, Rafael estaba fuera de la escena y del horizonte de los acontecimientos.

Rafael aún se hallaba en Florencia estudiando diligentemente a los maestros de aquella ciudad y produciendo Vírgenes para los banqueros locales, era lo que hoy llamaríamos un principiante que estaba atrayendo la atención de los comitentes sobre su pintura, pero lejos de estar afirmado como pintor de éxito. En esta fecha tan precoz, Miguel Ángel, por amor al desafío o al dinero, despreocupado de las dificultades planteadas por la empresa y la propia inexperiencia en el campo de la pintura mural, hizo de todo para obtener la adjudicación. El documento que atestigua la verdad de los hechos es una carta escrita a Miguel Ángel en Florencia el 10 de mayo de 1506 por su socio Pietro Rosselli en Roma, que se estaba esforzando por obtener aquel encargo para su amigo con la promesa de que, en caso de serle adjudicado el encargo, él trabajaría en la parte relativa a los trabajos de mampostería, desbastado y encalado de la vieja bóveda.

Rosselli lo ponía al día de cuanto se iba decidiendo y negociando en el Vaticano:

> Esclarecidísimo amigo [...] te informo que el sábado por la tarde, cenando con el papa, le mostré algunos dibujos, que comentamos Bramante y yo. Una vez que hubo cenado el papa yo se los había mostrado, él llamó a Bramante y le dijo: «Mañana por la mañana Sangallo irá a Florencia y traerá consigo a Miguel Ángel». Respondió Bramante al papa y dijo: «Santo Padre, será inútil porque yo hablo mucho con Miguel Ángel y me ha dicho varias veces que no quiere ocuparse de la capilla y que usted quiere encomendarle esa carga». Y añadió: «Santo Padre, yo creo que no se anima, porque no ha hecho demasiadas pinturas y además las figuras son altas y en escorzo y es muy diferente que

pintarlas en tela». Entonces respondió el papa y dijo: «Si él no viene, me defrauda, porque yo creo que volverá de todos modos». Entonces yo me adelanté y le dije una vileza grandísima, estando presente el papa. Y le dije lo que creo que habríais dicho vos por mí, y por tanto no sé si lo que le respondí estaba mal dicho. Le dije: «Santo Padre, él no habló nunca con Miguel Ángel, y de aquello que os ha dicho ahora, si es verdad, quiero que me cortéis la cabeza, pues él no habló nunca con Miguel Ángel: y creo que él volverá de todos modos, cuando Su Santidad quiera». Esto es todo. No tengo nada más que deciros. Dios os guarde de todo mal. Si puedo hacer algo, avisadme. Lo haré con gusto. Salúdame a Simone de Pollaiuolo. Vuestro, Pietro Rosselli, en Roma.

[*Charisimo in luogo di fratello [...] avisoti chome sabato sera cienando e' papa, mostralli cierti disegni averno a comentarli Bramante e io. Cenato che ebe el papa io li avevo mostri, lui mandò per Bramante e diseli «È Sangallo va domattina a Firenze e rimenerà in sue Michelagnolo». Rispose Bramante al papa e disse «Santo padre e non sarà nulla perché io one praticho Michelagnolo assai e ami deto piue e piue vote non volere atendere a la capela e che voi li volevi dare cotesto carico; e che per tanto voi non volevi atendere none ala sipultura e none ala pittura». E dise Padre Santo, io credo che lui non li basti el animo, perché lui non ha fatto troppo di pitture e massimo le figure sono alte e in scorcio ed ene altra cosa che a dipingerle in tera. Alora rispose el Papa e dise. Se lui non viene, e' mi fa torto, perché io credo tornerà a ogni modo. Alora io mi scopersi e disili una villania grandissima, presente del papa. E disili quelo credo aresti deto voi per me, e per tanto non sepe quelo si rispondere parveli avere mal deto. E disi più oltre «Santo Padre, lui non parlò mai a Michelagnolo, e di quelo v'ane deto da ora, se li è vero volio mi moziate el capo che lui non li parlò mai a Michelagnolo: e credo che lui tornerà a ogni modo, quando la Vostra Santità vorrà». E qui fini le cose. Altro non v'ho a dire. Idio di male vi guardi. Se io posso fare nulla, datemi aviso. lo farò volenteri. Racomandatemi a Simone de Pollaiuolo. Per lo vostro Pietro Rosselli. in Roma*[26].]

La carta de Pietro Rosselli no deja dudas de cómo fueron de verdad las cosas. Miguel Ángel había sido llamado por Julio II el año anterior para realizar la tumba del papa en el nuevo San Pedro, cuya reconstrucción había sido recién iniciada por Bramante. Atraído, seducido y complacido por la posibilidad de un encargo tan importante, el joven y ambicioso escultor había dejado plantada a la Señoría de Florencia, que le había encomendado que realizara el gran fresco de la *Batalla de Cascina* en el Palacio Viejo en

competencia con Leonardo, al que había sido confiada la *Batalla de Anghiari*. Ni siquiera la Señoría se había atrevido a oponerse a la voluntad del nuevo y terrible pontífice de Roma y el artista se había sentido libre de abandonar su encargo. Llegado a Roma, había recibido del papa el dinero suficiente para excavar los mármoles de Carrara y había partido de inmediato hacia las montañas apuanas para elegir los mejores mármoles disponibles en las canteras. A su regreso a Roma, en el invierno de 1506, antes de la cena registrada por Rosselli, Miguel Ángel había tenido una desagradable sorpresa: el papa había cambiado de idea y no quería construir el mausoleo, orientando su voluntad (como sabemos por la carta de Rosselli) a acometer la decoración de la bóveda dañada por el derrumbe de dos años antes.

La desilusión del artista había sido enorme, al punto de que, frente al rechazo del papa a recibirlo, en la semana santa de 1506, Miguel Ángel decidió hacer al papa una afrenta imperdonable: dejó la ciudad por Florencia sin pedir permiso al pontífice. La cena contada por Rosselli se produce, pues, en medio de un grave desencuentro entre Miguel Ángel y Julio. El artista ha dejado Roma sin permiso y, no obstante, el papa continúa tomando en consideración la posibilidad de asignarle no solo la construcción de la tumba (si bien en un momento posterior), sino incluso la decoración de la bóveda Sixtina. Deben de haber sido precisamente las garantías de Rosselli sobre la voluntad y la capacidad de Miguel Ángel de realizar la decoración de la bóveda las que convencieron al papa de perdonar al artista, como documenta la increíble carta oficial que apenas dos meses después, el 8 de julio de 1506, el terrible pontífice, de nuevo en camino para una campaña militar que cambiará los destinos de la Iglesia y de Italia, escribe a la Señoría de Florencia para recuperar al rebelde Buonarroti:

> Amados hijos, salud y apostólica bendición. Miguel Ángel escultor, que ha partido de aquí sin fundamento y por capricho, por lo que entendemos que tema regresar, contra lo que nosotros no tenemos nada que decir porque conocemos el humor de los hombres de esta clase. Sin embargo, para que

deponga cualquier sospecha, os exhortamos a que, por ese afecto que tenéis por nosotros, le prometáis de nuestra parte, que, si regresa, no será denigrado ni ofendido, y lo volveremos a poner en aquella misma gracia apostólica, en la que estaba antes de su partida. Roma, 8 de julio de 1506, el año III de nuestro pontificado.

[*Diletti figliuoli, salve e apostolica benedizione. Michelagnolo scultore, che si è partito da noi senza fondamento e a capriccio, per quanto intendiamo, teme di tornarci, contro cui non abbiamo che dire perché conosciamo l'umore degli uomini di tal fatta. Ma tuttavia, acciocché deponga ogni sospetto, esortiamo quell'affetto che avete a noi, perché gli voglia promettere da parte nostra, che se ritornerà, da noi non sarà né tocco né offeso, e lo rimetteremo in quella stessa apostolica grazia, nella quale era avanti la sua partenza. Roma li 8 di luglio 1506, l'anno III del nostro pontificato*[27].]

Aquel 8 de julio marca una fecha decisiva en los cambios de relación en Italia entre artistas y comitentes. Aquella entre Julio II y Miguel Ángel ya no se parece ni lejanamente a la relación que habían tenido, veinte años antes, los maestros del ciclo sixtino que, no obstante, eran considerados los mejores artistas de Italia. Miguel Ángel había desafiado al papa, se había rebelado, de manera inaudita, contra la máxima autoridad italiana ante la que ni siquiera la Señoría de Florencia osaba rebelarse; no obstante, el papa lo perdonaba e incluso mostraba una especial comprensión por su genio. ¿Cómo interpretar de otro modo las palabras de la carta «conocemos el humor de los hombres de esta clase»? Es una forma de reconocimiento de la tolerancia debida al genio artístico, a una cualidad que ya no puede ser valorada, sopesada en un mercado configurado con los valores del mercado artesano.

Miguel Ángel y Julio razonan ambos de un modo nuevo, revelando los cambios de los tiempos y los nuevos horizontes que se dispone a explorar un arte que, desde aquel momento, desde aquellos días, ya no es la sabia confección de un producto «regulado» por cánones formales y materiales bien conocidos y valorables con exactitud en su congruencia económica. Miguel Ángel, inconsciente de haber tocado los límites de la insolencia, se dispone a reunirse con el papa en Bolonia donde, al año siguiente,

fundirá para él una estatua que colocará sobre el portal de San Petronio. Una estatua cuyo creador no tendrá gran fortuna y que será transformada, en la siguiente rebelión antipapal, en una poderosa bombarda llamada justamente «julia». La mano terrible que alzaba la espada en señal de admonición al pueblo boloñés se convertirá en una boca de fuego desde la que el duque de Ferrara, Alfonso I de Este, disparará letales proyectiles contra todos aquellos que se atreverán a atacar su Estado. Pero en aquel punto Miguel Ángel y Julio estarán ya comprometidos en una nueva historia.

La fuerza de la obstinación

Cualquiera que fuese la resistencia de Bramante y de otros artistas de la corte papal a las pretensiones de Miguel Ángel, esa resistencia está vencida. Quizá también gracias a la prueba excelente que Miguel Ángel ofrece al papa con la fusión de la gran estatua de san Petronio. No había sido una empresa fácil porque la fusión de grandes estatuas en bronce era todavía un procedimiento tecnológico dificilísimo; tan difícil que provocó, en aquellos mismos años, el fracaso y la desgracia del otro gran contendiente de Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, que no había sido capaz de fundir el gran monumento ecuestre para Francesco Maria Sforza y había sido ridiculizado públicamente por Miguel Ángel, que a su vez en Bolonia había estado a un paso de fracasar en la empresa.

Las cartas con las cuales, desde Bolonia, pone al corriente a su padre y hermanos sobre el progreso de los trabajos en los meses de la primavera de 1507 definen un escenario desesperado, del cual pocos habrían salido victoriosos. Pequeño de estatura, con una musculatura nerviosa y magra, la nariz torcida por el puñetazo de un amigo, el Miguel Ángel que se cuenta a sus familiares desde la fragua de san Petronio parece en todo igual al Vulcano tullido y tenaz que forja los terribles instrumentos de guerra, mientras Venus se concede placeres sensuales con el joven Marte. Placeres que Miguel Ángel en aquellos meses evocaba solo a través de sonetos

muy íntimos, en los cuales imaginaba estrechar la cintura de su joven enamorado de la misma manera pero con más énfasis que el afortunado cinturón que le sostenía los pantalones:

> Y el sencillo cinturón que se anuda
> parece que se dijera:
> Aquí quiero ceñir siempre
> ¡qué no será lo que mis brazos hagan!
>
> [*E la schietta cintura che s'annoda*
> *mi par dir seco,*
> *quivi vo stringer sempre*
> *or che farebbon dunque le mie braccia?*[28]]

Por una carta expedida a su hermano Giovan Simone el 28 de abril de 1507, sabemos que la estatua de terracota del papa está ultimada y que la contraforma de encima «estará hecha en veinte, veinticinco días, luego daré la orden de moldearla»[29].

Pero las cosas no irán como había imaginado, ni siquiera con la ayuda de las oraciones que Miguel Ángel encomienda a su padre. El primer chorro se detendrá a mitad del molde, como anuncia desolado el joven en una carta del 1 de julio:

> Hemos moldeado mi figura y ha salido de manera que creo seguro que habrá que rehacerla [...] en resumen, que la cosa ha salido mal.
>
> [*noi abiamo gictata la mia figura ed è venuta in modo che io credo afermativo averla a rifare [...] basta che-lla cosa è venuta male*[30].]

Pero no se rinde; con un golpe de genio hace echar la segunda parte con una nueva fusión sin deshacer la primera y la cosa resulta milagrosamente bien, aunque obligará al escultor a pasar muchos meses puliendo de nuevo en frío con cinceles y martillos los defectos de fusión. Un trabajo que estimaba posible concluir en el otoño incipiente lo empeña hasta la siguiente primavera, sin pausa, sin tregua, hasta marzo de 1508 cuando, sin recuperar las fuerzas, se dirige a Roma para afrontar la nueva y aún más terrible empresa. Sin considerar la poderosa fuerza de ánimo y la resistencia física

demostradas por Miguel Ángel en esta ocasión, no es fácil comprender cómo llegó, un escultor, a la empresa pictórica más ardua de su tiempo y cómo convenció al papa, en el fondo no menos obstinado que el artista, de que le asignara este encargo. Solo considerando la prueba titánica dada por Miguel Ángel en la complicada fusión de la estatua en bronce de Bolonia se puede comprender cómo Julio II, temerario como pocos, decidió concederle todo lo que él pretendía.

De vuelta a Roma a principios de marzo de 1508, Miguel Ángel, solo en una ciudad que siente hostil, prepara su plan de batalla para iniciar las dos grandes obras. Obstinado, no quiere la ayuda de los artistas presentes en Roma. Solo se fía de los florentinos, de los viejos amigos del taller de Ghirlandaio, y les pide ayuda para reclutar a los pintores que deben asistirlo en la empresa. Su plan de batalla, racional y meticuloso, toma cuerpo en un apunte del 1 de abril de 1508 en el que programa el empleo de los recursos económicos con la lucidez de un financiero del banco de los Medici:

> Por cuenta de la sepultura necesito ahora cuatrocientos ducados, y luego cien ducados al mes para la misma cuenta, según los primeros acuerdos. Para los ayudantes de la pintura que hay que hacer venir de Florencia, que serán cinco, veinte ducados de oro para cada uno.
>
> [*Per chonto della sepultura mi bisognia duchati quattrociento ora, e di poi ciento ducati el mese pel medesimo chonto, come sono ne primi pacti. Pè garzoni della pictura che s'anno a far venire da Firenze, che saranno garzoni cinque, ducati venti d'oro di chamera per uno*[31].]

Son cifras enormes, comprometidas, ajenas a aquel mercado que hasta aquellos años había estado sujeto a reglas sencillas y a inversiones reducidas. Inmediatamente después encontramos otros documentos que testimonian la rápida progresión de la empresa. El 13 de mayo escribe a un tal fray Jacopo, de Florencia, con el fin de procurarse algunos colores azules para la pintura. Los pigmentos azules eran los más preciosos, ya fuera azurita mineral o el rarísimo lapislázuli, importado del lejano Afganistán principalmente por los

comerciantes judíos y luego elaborado a menudo en conventos que tenían talleres especializados. La obsesión de Miguel Ángel por Florencia roza la manía persecutoria. No se fía de nadie que no esté ligado con su ambiente de proveniencia. Así como los ayudantes deben venir de Florencia, también los colores deben venir de su ciudad natal:

> Fray Jacopo, teniendo yo que hacer pintar algunas cosas, o sea, pintar, le informo que necesito una cierta cantidad de bellos azules, y me sería de gran utilidad que me los sirvierais de inmediato.
>
> [*Frate Jacopo, avendo io a fare dipignere qua cierte cose, overo dipigniere, m'achade farvene avisato perchè m'è bisogno di certa quantità di azurri begli, e quando voi abiate da servirmene al presente, mi tornerebbe chomodità assai*[32].]

De un apunte del 10 de mayo sabemos que Miguel Ángel ha recibido a cuenta quinientos ducados para la pintura de la bóveda y que se ha firmado un acuerdo[33]. En los mismos papeles, donde Miguel Ángel apunta cada gasto manifestando su temor por la contabilidad que tan ligeramente está a punto de afrontar, encontramos los recibos del dinero pagado a su fiel Pietro Rosselli para preparar la bóveda, o sea, demoler el cielo estrellado de Piermatteo d'Amelia y extender un encalado basto sobre el cual luego Miguel Ángel extenderá día a día las porciones de enlucido refinado destinado a recibir el color. Rosselli trabaja tres meses, del 11 de mayo al 27 de julio, desplazándose por el andamiaje aéreo que se ha montado sobre los *sorgozzoni*. Recibe por este trabajo una compensación de 85 ducados. Miguel Ángel ha recibido nada menos que 500 a cuenta del papa. Si consideramos un gasto de otros 20 ducados para la madera de los andamios, descubrimos que Miguel Ángel empieza a trabajar el 27 de julio con un anticipo de 395 ducados (ducado más, ducado menos), o sea, una cifra fabulosa. Si comparamos estos datos con aquellos del pago a los pintores del primer ciclo sixtino, descubrimos que hay una revolución histórica en curso. Al pobre consorcio de Botticelli, Perugino,

Ghirlandaio y Rosselli se le paga las pinturas solo «después» de haber sido ejecutadas y con una cifra del todo irrelevante respecto del adelanto recibido por Miguel Ángel. Por todo un vano, las falsas cortinas de tela, las historias y los papas subyacentes (por una superficie pintada de unos 60 metros cuadrados), cada pintor recibe 250 ducados. Miguel Ángel tiene en mano un anticipo de 395 ducados para empezar a pintar. Ningún artista se ha cotizado tan favorablemente en un contrato e, ironías de la suerte, para una empresa de resultados muy inciertos. Baste pensar que en cada apunte o documento relativo a la pintura de la bóveda Miguel Ángel firma «Michelangelo ischultore»: se siente a todos los efectos un escultor.

Un mes después recibe una enorme cantidad de mármoles de Carrara destinados al proyecto de la tumba. Entre las veinte carretadas que le han sido expedidas está también el bloque destinado a la estatua del papa:

> A dicho Merini pagad dieciocho ducados por tres piezas, es decir, dos figuras de tres carretadas cada una, y de la figura de la Santidad de Nuestro Señor y por lo demás pagaréis dieciséis carlinos por carretada.
>
> [*Al dito Merino pagate duchati disotto per pezi tre cioè due figure di tre carrate l'una, e de la figura de la Santità de Nostro Signore e del resto li pagherete carlini sedice per carrate*[34].]

Como un verdadero empresario, Miguel Ángel encuentra el modo de ahorrar en el transporte haciendo esbozar los bloques ya en la cantera para acercarlos lo máximo posible a la figura definitiva que ha imaginado. En este caso, le expiden entre los otros un bloque que es ya identificable como la figura del papa. La actividad de estos meses calurosísimos, los más calurosos del verano romano, es frenética y cuesta mucho imaginar cómo Miguel Ángel la mantenía bajo control.

Los cinco ayudantes estaban afanados en copiar y agrandar los cartones para las primeras escenas de la bóveda dibujados por Miguel Ángel. Pietro Rosselli, con un equipo de albañiles, trabaja en

el andamiaje para picar la vieja pintura de Piermatteo d'Amelia. En la capilla hay un estruendo y un polvo terrorífico que suscita las protestas ante el papa de los responsables de las misas, pero nadie puede detener la empresa. Los cardenales que en la vigilia de Pentecostés se dirigen a la capilla con sus preciosos paramentos para celebrar las vísperas son agobiados por la confusión y el polvo, y de nada valen sus protestas ante el papa. Julio está de acuerdo con Miguel Ángel: no se pueden detener los trabajos. El 27 de julio el encalado sobre la primera parte de la bóveda está listo. Miguel Ángel con sus asistentes toma posesión de los andamiajes y empieza a pintar, indiferente al calor y a la fatiga. La empresa comienza, pero no es un buen comienzo. Las suspicacias de Miguel Ángel con las maestranzas romanas le juega una mala pasada.

La crisis

El enlucido para el fresco debe hacerse con puzolana y no con arena del Arno y ninguno de los artistas florentinos está familiarizado con la puzolana. Esta arena volcánica se comporta de manera distinta que la arena de los ríos usada en todas las otras ciudades de Italia porque, además del fraguado [orig. *presa*] de la cal, desarrolla a su vez un fraguado químico hidráulico debido a su naturaleza volcánica y los empastes no son fáciles de confeccionar.

Durante la fase de reclutamiento Francesco Granacci, amigo de confianza de Miguel Ángel, al cual el artista confía incluso el papel de pagador para Rosselli —un hecho de veras excepcional, considerando la relación obsesiva de Miguel Ángel con el dinero—, había encontrado a uno de los viejos asistentes de Piermatteo d'Amelia, que ya había trabajado veinte años antes en la bóveda. El pobre hombre exige al menos el mismo salario percibido entonces y esto debe de parecer inaudito al avarísimo Miguel Ángel, que no lo contrata. Es un error fatal[35]. La mención es importante, también porque confirma que Piermatteo d'Amelia había realizado de verdad una bóveda pintada al fresco, como notaba ya John Shearman[36]. El

antiguo asistente de Piermatteo habría podido mostrarle la manera adecuada de trabajar la puzolana, pero no fue así y las dificultades técnicas hunden a Miguel Ángel en una crisis de desesperación sin precedentes, que es comunicada a su padre en una carta de enero siguiente.

El trabajo recién hecho se cubre de moho y se degrada día a día. Al joven artista le parece una maldición echada por sus enemigos sobre las mamposterías apenas esmaltadas con los colores. Hoy podemos suponer con fundamento que ese «moho» no era más que sales disueltas en la arena o en la mampostería afloradas a la superficie por el proceso de evaporación del agua. Un proceso que ha turbado las noches de muchos restauradores. Miguel Ángel está desesperado. Por primera (y quizá última) vez en su vida admite que ha cometido un grave error: se siente derrotado por su misma ambición y presunción. Lo admite de manera despiadada en una carta a su padre del 27 de enero de 1509:

> Yo aún vivo en una gran fantasía porque ya hace un año que no recibo una moneda de este papa, y no le pido nada porque el trabajo no avanza como creo que debe. Y es por la dificultad de trabajar sin dominar el oficio. Y no aprovecho el tiempo, Dios me ayude.
>
> [*io ancora sono in una fantasia grande perché è già un anno che io non ho avuto un grosso da questo papa, e non ne chieggo perchè il lavoro mio non va innanzi i' modo che a me paia meritare. E questo è la difficultà del lavorare e ancora el non essere mia professione. E pur perdo il tempo mio senza fructi, Dio m'aiuti*[37].]

La crisis es devastadora y la gran máquina organizativa humana y creativa se atasca. Miguel Ángel disputa con sus asistentes, que uno tras otro lo abandonan. Se queda solo en el enorme andamio llorando sus propias desgracias. En la populosa comunidad florentina en Roma corre incluso el rumor de su muerte. Su padre y sus hermanos están preocupadísimos, lo apoyan como pueden invitándolo a preservar la salud porque sin buena salud cualquier ambición es vana, además de ser un grave pecado.

Pero lo peor es que a fines de aquel invierno de 1509, a pocos metros de él, el joven Rafael —llegado ni siquiera un año antes a Roma— ha terminado las primeras paredes de las estancias de los apartamentos papales, dando prueba de tal excelencia que toda la ciudad no hace más que celebrar a este joven educado, guapo y de buenas maneras que ha seducido al papa y a toda la corte vaticana. Rafael ha dado vida en las paredes de la Estancia de la Signatura a una humanidad afable, atenuando los gestos perfectamente mesurados mediante un color esfumado y armonizado que hace vivos y creíbles a sus personajes. Todos piensan que el ogro atrincherado en la intrincada plataforma de vigas y de cuerdas, suspendido, aislado, inalcanzable en el corazón de la capilla más santa de la humanidad, está destinado a un final tristísimo.

El orgulloso y malhumorado florentino, que da vueltas por la ciudad cubierto de harapos y en pésimas condiciones de salud, parece destinado a ser eclipsado y avergonzado por aquel nuevo astro naciente que ha puesto a punto para el propio triunfo una estrategia completamente opuesta a la del florentino. Nuevo también él en el estilo, pero sabio en las relaciones, Rafael ha sabido implicar a los viejos maestros que trabajaban en la obra de las estancias y reclutar a otros nuevos en Roma, sin ningún prejuicio pueblerino y ninguna psicosis persecutoria, creando en torno a sí un clima afable y colaborativo, allí donde Miguel Ángel se había aislado totalmente con su soberbia. Ahora era solo cuestión de tiempo que el ambicioso escultor debiera dejar no solo los andamios de la Capilla Magna, sino la Ciudad Eterna, que se disponía a un Renacimiento radical después de mil años de decadencia.

«**Sin embargo estoy vivo**»

La resurrección se anuncia con una carta a su padre del 30 de abril de 1509:

Aquí se ha dicho que estoy muerto. Poco importa, porque sin embargo estoy vivo, dentro de un mes y medio tendré dinero porque habré cuidado muy bien el que he tenido.

[*Costà s'é detto che io son morto. È cosa che importa poco, perché io son pur vivo, tra un mese e mezzo avrò denari perché avrò franchati molto ben quegli che io ho avuto*[38].]

La carta suena como el anuncio de un triunfo, ciertamente como la superación de la crisis que lo había llevado al borde de la autodestrucción. A qué debemos este Renacimiento es el mismo Miguel Ángel quien lo cuenta años después a sus biógrafos. Su amoroso protector, un toscano naturalmente, el viejo arquitecto Giuliano da Sangallo, había intervenido para resolver los problemas creados por la puzolana enseñando a Miguel Ángel las dosis adecuadas del empaste entre la tierra volcánica y la cal muerta, que no necesitaba un añadido de agua y debía ser diluido en una proporción muy precisa: una parte de cal y tres de puzolana, a fin de que en la fase de hidratación los enlucidos pintados al fresco se mantuvieran compactos y no produjeran moho. Miguel Ángel consigue, en poquísimas semanas, hacer propio el secreto de ese empaste y llega a utilizar de manera tan virtuosa la puzolana que la introduce en la policromía del fresco, dejando algunas partes de color tan transparentes que exaltan los fondos grises y violáceos de las puzolanas subyacentes.

Así da comienzo, en el invierno de 1509, la pintura de la bóveda de la Capilla Sixtina por mano de un solo hombre con la ayuda de dos asistentes, que le preparan los cartones ampliando los dibujos que transportar sobre el enlucido, y de un albañil, que cada mañana le extiende sobre el muro la cantidad de enlucido que colorear [FIG. 15]. La lejanía con respecto a los procedimientos de los maestros que habían decorado el primer registro de las paredes subyacentes se percibe ya por el hecho de que Miguel Ángel no ha preparado un dibujo definitivo de las escenas. Durante los tres años que pasará sobre los andamios, el artista aporta tales modificaciones a la representación como para confirmar que solo tenía una idea general

de la secuencia, junto con el esquema de la división arquitectónica que, a su vez, sufrirá algunas modificaciones en el curso de los trabajos. Estamos ante una revolución formal y proyectual inaudita, nunca vista.

En los grandes ciclos de frescos italianos de los siglos XIV y XV, como la basílica de Asís, la Capilla de los Scrovegni o el coro de Santa Maria Novella, el esquema arquitectónico es rígidamente establecido al principio de los trabajos, como también queda establecido el carácter de la composición, las figuras que aparecerán en las escenas, su número y su tamaño. No es así en la bóveda Sixtina. El trono en el que están sentados los *Profetas* y las placas sostenidas por los amorcillos, monocromas bajo sus pies, han variado en el curso de los trabajos. Miguel Ángel persigue una idea creativa que se define sobre la marcha y que modificará también la composición de las escenas. Los recuadros centrales que decorar con escenas del Viejo Testamento son nueve, tantos resultaban de la división de la bóveda generada por las cinco pechinas que se apoyaban en las paredes. Los temas son elegidos con toda probabilidad junto al papa y su consejero teológico, Egidio da Viterbo, un intelectual de ilimitada sabiduría, que es el principal protagonista de un proyecto de sincretismo cultural que quiere fundir en un único corpus la tradición pagana, la judía y la cristiana.

La secuencia se lee a partir del altar, en una sucesión que respeta aquella dada veinte años antes a las historias de Cristo y Moisés. Arriba, justo encima del altar, estaba previsto el primer gesto de la creación, la *Separación de la luz de las tinieblas* [FIG. 16], seguida por la *Creación de los astros y de las plantas* [FIG. 17] y por la *Separación de las aguas* [FIG. 18]. En estas tres escenas se definía el globo terráqueo como lugar físico concreto en el cual Dios coloca a sus criaturas predilectas para dar origen a la Historia. Luego venía la población de la tierra con la *Creación de Adán* [FIG. 19], seguida por la *Creación de Eva* [FIG. 20], premisa inevitable de la *Tentación y expulsión del Paraíso* [FIG. 21] puestos como inicio de la dramática historia del pueblo de Dios.

Esta atribulada existencia de los hombres que han perdido la gracia y la felicidad del Paraíso es sintetizada en las tres escenas finales, el *Sacrificio de Noé* [FIG. 22], el *Diluvio Universal* [FIG. 23] y la *Embriaguez de Noé* [FIG. 24]. De este modo, en la bóveda se representaba la vida del mundo antes de la llegada de Moisés y de Cristo, una sintética representación de la Biblia y de la Historia que se colocaba en directa relación con las historias narradas en los registros inferiores: el relato de un largo y esencial recorrido de gracia que empezaba en la bóveda con la separación de las tinieblas y acababa en las paredes de abajo con la crucifixión de Cristo, el acontecimiento a través del cual Dios había salvado a los hombres, que en aquella capilla debían celebrar la identidad cristiana.

El programa del papa y de sus consejeros estaba una vez más centrado en la definición de la identidad cristiana como única y legítima heredera de la Historia. Pero a diferencia de su tío, Sixto IV, que obraba bajo la presión de la invasión turca, Julio II se sentía menos amenazado por los turcos y mucho más por los cardenales que se sentaban a su lado en el consistorio. Precisamente algunos cardenales opositores suyos habían hecho y difundido críticas instrumentales a su modo de interpretar el magisterio papal, al punto de que una parte del colegio cardenalicio estaba maniobrando de acuerdo con el rey de Francia para convocar un concilio universal cismático y derrocarlo del escaño de Pedro.

A través de la referencia al Viejo Testamento y a la sabiduría filosófica occidental, la legitimidad cristiana era identificada con la legitimidad papal y esta legitimidad no solo recurría a la autoridad de los Evangelios, sino que tenía la ambición de integrar y utilizar la misma tradición filosófica del mundo grecoromano representado en la bóveda por las *Sibilas* sentadas sobre los falsos tronos hechos en la parte baja de las pechinas: las sibilas *pérsica, eritrea, líbica, cumana* y *délfica* que se alternaban con los profetas del Viejo Testamento, *Jonás, Isaías, Ezequiel, Daniel, Zacarías, Joel* y *Jeremías*. Para hacer aún más evidente el valor sincrético de esta

gran representación de historia, memoria y ritualidad, estaban pintados, en las lunetas entre pechinas (la única parte plana de la bóveda), los *Antepasados de Cristo,* los progenitores del hombre elegido por Dios para salvar a aquellos que habían tenido fe en él. El valor clasicista de la visión era enfatizado por la presencia de los *Desnudos* que tienen sobre los hombros enormes guirnaldas de roble, una reinterpretación asombrosa de las glorificaciones griegas y romanas confiadas a los amorcillos con o sin alas que llevaban los emblemas de los personajes glorificados y que aquí se convierten, por su belleza, en los protagonistas de la representación. Jóvenes tan bellos y felices no se veían desde hacía mil años en los monumentos supervivientes en Italia.

A través de este elaborado esquema narrativo la bóveda Sixtina se integraba en las representaciones de los recuadros subyacentes y toda la capilla se convertía en el mayor relato pintado de la historia humana, más allá de la cristiana, un relato que asimilaba todo lo bueno y justo que el hombre había realizado desde que había sido creado por Dios, en las tierras conocidas de Oriente y Occidente. Un relato que nunca antes había sido ilustrado.

Todo era integrado y asimilado, incluida la filosofía de los grandes sabios que venía a confirmar la única verdadera religión y la grandeza de la Iglesia de Roma que acogía la herencia del pasado para hacerla florecer en la nueva Edad de Oro, gobernada por Julio II, descendiente legítimo de Pedro a través de aquella galería de retratos papales alineados precisamente debajo de las lunetas con los progenitores de Cristo. Un programa tan ambicioso había sido confiado a un hombre que albergaba una igualmente desmesurada ambición en sus propias capacidades expresivas; un hombre que prometía, había prometido al papa con sus magníficos esbozos, que sorprendería al mundo cambiando el estilo y la forma del relato. Los dos, el papa y su pintor, no conocían límites a las propias ambiciones y juntos no encontraron obstáculos capaces de detenerlos en la farragosa burocracia de la Ciudad Eterna, que

conocía en aquellos años uno de sus raros momentos de revitalización.

El mundo nuevo

Los trabajos de la bóveda comenzaron no por el altar, donde empezaba la narración, sino del lado opuesto, la pared sudeste, aquella por la que entraba el público laico en la capilla. La elección fue probablemente dictada por motivos prácticos: el puente suspendido debía garantizar la continuidad de las funciones celebradas en la capilla, pero esta garantía debía ser constatada en la práctica. Si se hubieran presentado inconvenientes, estos no habrían implicado el área vital del altar y el presbiterio, el recinto donde se reunían los cardenales para las funciones más importantes. Este recinto, en la época de la decoración de la bóveda, llegaba hasta la mitad de la capilla, pero sería ampliado a mediados de siglo hasta la posición actual, o sea, a la altura del cuarto vano de las paredes.

La primera escena pintada, según los indicios recogidos por los restauradores durante la gran restauración de finales del siglo XX[39], fue la del *Diluvio Universal* [FIG. 23], realizada en treinta «jornadas» o secciones de enlucido, un número enorme de recortes que nunca más será alcanzado por el artista. El dibujo preparatorio fue en este caso transportado por espolvoreo, un sistema muy cuidadoso, pero que requiere mucho más tiempo que el llamado «de incisión» que Miguel Ángel utilizará casi exclusivamente en las escenas siguientes.

El dibujo del cartón en que está representada la escena, o parte de la escena, que se debe transportar sobre el enlucido es perforado en los contornos significativos con delgados punzones para crear orificios a través de los cuales puede pasar un polvo de carbón mediante la ligera presión de saquitos de gasa llenos de polvo. El cartón así preparado es apoyado sobre el muro para ser repasado con el saquito de carbón o de pigmento negro. Los

pequeños grumos de color negro que penetran a través de los orificios sobre el enlucido son reconectados repasándolos con un pincel impregnado de color acuoso hasta reconstruir el dibujo sobre el enlucido. Es un sistema de transferencia que garantiza una mayor fidelidad del dibujo reproducido, pero necesita mucho más tiempo para su procedimiento, el tiempo de punzar delicadamente los contornos del dibujo. El otro sistema de transporte, mediante una incisión, es mucho más expeditivo. Se apoya el cartón preparatorio sobre el enlucido húmedo y se repasan los contornos con un estilete puntiagudo con el fin de trazar sobre la superficie blanda del enlucido unos surcos que luego el artista subrayará con el pincel y el color. Naturalmente este tipo de transferencia requiere mayor habilidad y ejercicio y Miguel Ángel solo lo utilizará en las escenas siguientes.

No es solo el uso del espolvoreo en la escena del *Diluvio Universal* lo que demuestra el tímido inicio del trabajo por parte de miguel Ángel, sino también el recurso a muchas veladuras en seco. Se llaman veladuras en seco los fondos cromáticos que eran extendidos cuando el enlucido ya estaba carbonatado (endurecimiento creado por una costra de carbonato de calcio) y para las cuales el color se densificaba con una pintura al temple, que podía hacerse con lechada de cal o con verdaderas colas orgánicas. En la escena del *Diluvio Universal* se encuentran muchas veladuras en seco, que desde el punto de vista ejecutivo representaban un momento de fragilidad de la pintura, puesto que la perfecta ejecución del fresco impone solo el uso de pigmento disuelto en agua.

Por tanto, sea el recurso al transporte (o traslado) por espolvoreo, sea la dimensión reducida de las jornadas (que corresponde a una cantidad de trabajo cotidiano bastante modesta), sea el recurso a las veladuras en seco, todo hace pensar en un tímido inicio del ambicioso escultor emigrado a la pintura, que en esta escena aún podría valerse de los pintores hechos venir de Florencia. Se encuentran —según las indagaciones diagnósticas realizadas en la

restauración— una notable cantidad de pigmentos poco adecuados para la pintura al fresco, como el rojo y las lacas que son utilizadas aquí precisamente porque Miguel Ángel aún no ha desarrollado su sensibilidad visual de fresquista, sino que aún tiene en los ojos y en la mente los efectos del color obtenidos en su *Tondo Doni,* donde el timbre de los colores es siempre altísimo, sea en los rojos, sea en los azules del manto.

Aparte de estos detalles matéricos, que se explican por la incerteza del inicio y las dificultades para dominar los materiales romanos en sustitución de los florentinos, la escena pintada aparece de inmediato como el ensayo de una revolución estilística y expresiva. Miguel Ángel, despiadado en su oposición a la «vieja manera», decretada «vieja» precisamente allí, por él, borra todo el mundo contado por los pintores pocos metros más abajo, los pintores que habían sido sus maestros. Desaparecen las citas arqueológicas, los brocados refinados y el oro para iluminar frondas de árboles y vestidos preciosos, incluso la complaciente imitación de los detalles naturalistas de plantas, flores, rocas y nubes en vuelo. Retomando el lenguaje puesto a punto en el cartón de la *Batalla de Cascina,* aquel lenguaje que a los ojos de Julio II (que, como hemos recordado, debió ver precisamente este cartón para convencerse del talento del joven) garantizaba una revolución narrativa, Miguel Ángel pone en escena aquel que será el protagonista de su pintura en los siguientes cincuenta años: el cuerpo humano, desnudo, atlético, expresivo y perfectamente articulado en el espacio.

El lenguaje atronador del genio que barre los balbuceos de las generaciones precedentes está totalmente centrado en la expresividad del cuerpo humano, en su capacidad de condensar en el gesto o, mejor, en la postura del cuerpo cualquier matiz de la emoción y la historia, porque la historia es sentimiento y emoción. No hay necesidad de emblemas y símbolos para leer una acción en su devenir, sino que todo está contado a través de las diversas actitudes y las posturas que asume el cuerpo del hombre. Seguro de sus estudios anatómicos y de sus estudios sobre el escorzo, Miguel

Ángel ya en esta primera escena supera la representación realista del hombre para imponer una representación psicológica en la cual el cuerpo —cada gesto, cada articulación— es reconsiderado, modelado y exasperado, para contar el sentimiento interior.

Como para hacer espacio, para abrir paso a esta representación Miguel Ángel realiza una radical simplificación, abstracción del mundo natural. El agua es un campo gris azul apenas estriado por el movimiento de las olas. Frente a esta alucinada inmensidad parecen ridículas las olitas triangulares del mar pintado por Ghirlandaio, pocos metros más abajo, para representar el *Paso del Mar Rojo* [FIG. 11].

En la obra de Miguel Ángel, la tierra donde buscan salvación los desesperados sumergidos por el agua es un simple fondo verde, donde no florecen arbustos minuciosamente detallados, iluminados e irregulares como sucede en la pintura subyacente. Solo un árbol, majestuoso y esencial, recuerda los bosques que cubrían la tierra antes del diluvio. La misma radical simplificación sufren los vestidos: solo fondos coloreados con tonos primarios (azul, amarillo, verde y rojo) para subrayar el gesto de los cuerpos y la furia del viento. En este escenario natural reducido a notación esencial triunfan los gestos, los sentimientos que nos capturan en la primera mirada, a pesar de que nosotros, los espectadores, nos encontramos 20 metros más abajo. El abrazo protector con el cual la mujer situada encima de la colina envuelve a su hijo está hecho con la luz que esculpe el brazo poderoso que estrecha al pecho del niño. La desesperación de los sumergidos está totalmente narrada por ese gesto, así como poco más atrás la piedad de los desesperados está contada por el hombre que intenta sostener el cuerpo de su mujer, abandonado sobre sus hombros. O, a mitad de la cuesta, por el hombre que lleva sobre sus hombros a su mujer con el pelo agitado por el viento. Todo en torno el movimiento de cuerpos desesperados, deformados por el acontecimiento que los está atormentando y que se manifiesta precisamente a través de aquel tormento, haciendo que el cuerpo y no la lluvia o el aluvión se

convierta en el sujeto de la catástrofe bíblica. Y los cuerpos devastados están siempre retratados, sin embargo, en perfecta e increíble naturalidad. Incluso el arca, al fondo, donde Noé encuentra refugio con su progenie, está reducida a lo esencial, en la forma y en el color, también ella un cascarón de madera que acoge a los refugiados.

Aún más radical es la representación de la escena pintada a continuación, la *Embriaguez de Noé* [FIG. 24], donde los hijos descubren al viejo patriarca desnudo y borracho junto a una tinaja de vino. Pero están desnudos también los hijos, y el sexo del más piadoso, que extiende un velo sobre las desnudeces del padre, se mueve vistosamente para seguir el impulso de las piernas. La tinaja monumental no se abandona a ninguna minucia artesanal y decorativa. El viejo patriarca es majestuoso como la estatua antropomórfica de un río antiguo. Viejo, pero hermoso y poderoso en su musculatura aún vital. Los dos jóvenes en primer plano, que repiten el gesto de dos figuras situadas al fondo del *Tondo Doni,* son un ejercicio de virtuosismo plástico. La desnudez de los jóvenes era esencial para Miguel Ángel para definir la danza calibrada de sus gestos, y contar la acción de la sorpresa, la burla y la piedad. Y no importa si esa desnudez quita sentido al contraste que la desnudez del patriarca habría podido y debido crear en el observador, como ocurre en casi todas las representaciones precedentes de la escena, en aquellas más recientes como en Bellini o más arcaicas como la de los mosaicos de San Marcos.

Esta derogación iconográfica es muy importante para comprender la urgencia de Miguel Ángel de imponer el estilo de la representación sobre su significado. Desnudando también a los hijos de Noé, Miguel Ángel pone en discusión la tradición iconográfica y la legibilidad del sentido de la escena. ¿Por qué escandalizarse de la desnudez del padre si también los hijos están desnudos? Pero Miguel Ángel tiene la necesidad irrefutable de mantenerse fiel a la propia pasión creativa. Si hubiera tenido que vestir a los hijos de Noé, ese teatro emocional —sorpresa, movimiento, estupor— habría

disminuido y, por tanto, su necesidad expresiva se impone también sobre la tradición y quizá sobre las reticencias de los comitentes.

Vemos en acción una furia creativa que no acepta compromisos y que libera una fuerza casi sobrehumana. La misma que tomará forma en la escena siguiente, la del *Sacrificio de Noé* [FIG. 22].

Un rito que de crónica se convierte en espíritu

En esta escena la confrontación con otras escenas sacrificiales del registro inferior es despiadada. En aquella de Botticelli [FIG. 8] el ceremonial está totalmente expresado por los ricos paramentos sacerdotales, los gestos contenidos de la ritualidad abstracta y los fondos evocadores de una «antigüedad» arqueológica que, colocada históricamente en el mundo, aún sobrevivía en los vestigios romanos. La escena de Miguel Ángel [FIG. 22] es una batalla furiosa, un cuerpo a cuerpo entre los hombres, naturalmente desnudos, que aterrorizan a las bestias con el propio cuerpo para cortar los trozos que otros hombres entregan al horno encendido. Detrás, un Noé sin oros ni bordados, una verdadera evocación arcaica, primitiva, consagra el sacrificio al Señor. Una vez más todo está reducido a lo esencial y solo el movimiento de los cuerpos relata la acción —excitada, cruda— de una escena colocada en un tiempo remotísimo, casi sobrehistórico: ni los vestidos, ni las arquitecturas definen una época precisa. Pero en esta historia intemporal se inserta la fuerza primitiva del gesto sacrificial reducido a la cruda violencia de la obediencia a Dios. Miguel Ángel transforma la crónica a la que se han atenido de manera simplista todos los pintores precedentes en una potente dramatización gestual, en la cual la referencia a formas precisas de arquitecturas o a elaborados estilos de ropajes habría sido una redundante distracción respecto del centro de la comunicación de las formas expresivas.

Junto a estas escenas, inmediatamente debajo de la unión con la pared, Miguel Ángel pinta siete *Profetas* y cinco *Sibilas* que

muestran una belleza y una perfección nunca antes alcanzadas por un pintor de frescos. Las figuras están obviamente pintadas en la fase final del trabajo, después de las escenas centrales; no solo en la belleza de las figuras, en la postura y en la naturalidad con que se agitan los vestidos vemos la madurez y la seguridad logradas en pocos meses por el artista, sino en la técnica pictórica impecable y extraordinaria. Sentados en el trono de piedra que apenas parece contenerlos, las *Sibilas* y los *Profetas* están vestidos con colores encendidos, con timbres puros obtenidos evitando mezclar entre sí los pigmentos, con el fin de componer contrastes no solo bien visibles desde abajo, sino también coherentes, esta vez, con su época histórica: porque se pueden vincular a una época histórica. *Joel, Zacarías,* la *Sibila délfica,* la *Sibila eritrea* y el *Profeta Isaías* están vestidos con paños de seda, característica producción textil de las áreas geográficas en que vivieron. Los colores son variables, colores puros combinados con sus complementarios: un amarillo ácido para una tela expuesta a la luz combinado con un verde intenso y frío para la parte en sombras de esa misma tela; un violeta que se convierte en verde en la zona ensombrecida del *Profeta Jonás.* Son combinaciones radicales que harán escuela en la generación siguiente, que los utilizará en todas las variaciones posibles. Las pinturas de Salviati, Zuccari y el Cavalier d'Arpino se centran precisamente en estos contrastes cromáticos hasta convertirlos en un lenguaje repetitivo y amanerado.

Los gestos están pensados en un escorzo que da vida al movimiento de manera tan congruente que no se podría imaginar una representación más convincente. Mientras los pintores del siglo XV, los maestros de Miguel Ángel, habían puesto en escena la danza contenida de pequeños gestos repetidos hasta el infinito, Miguel Ángel dispone a sus *Profetas* y sus *Sibilas* de manera continuamente original, como si fueran movidos por una angustia que los atormenta sin paz, pero que no quita realeza a sus posturas. Cada personaje se convierte en la ocasión para experimentar una torsión, una contracción o un impulso (como en la *Sibila líbica,* que

exhibe una torsión del busto nunca antes vista y que engaña sobre la real profundidad del espacio del nicho) que dan expresividad a la figura. Cada una de estas representaciones acabará en el catálogo de los pintores del siglo XVI, que consumirán sus mejores energías en el intento de imitar esas poses y adaptarlas a sus propios relatos.

La culminación de belleza y potencia es alcanzada en los *Desnudos,* que sostienen sobre los salientes de mármol las guirnaldas con las bellotas que aluden otra vez al escudo de la familia papal Della Rovere. Estas figuras derivan de los amorcillos que en los monumentos romanos sostienen festones e insignias decorativas, pero Miguel Ángel hace de cada uno la expresión de un sentimiento psicológico diferente gracias a la actitud de los cuerpos; cuerpos bellísimos, al punto de que se convertirán en la escuela de anatomía de los siglos XVI y XVII, cuando los pintores y los escultores, como Rodin, se inspirarán en ellos para sus obras.

La bóveda había llegado a tal punto de perfección y belleza como para que Miguel Ángel no temiera ninguna comparación, ni siquiera con aquel joven y elegante príncipe que a poca distancia se disponía a decorar una nueva estancia papal.

La interrupción de 1510

En el verano de 1510, la primera parte de la bóveda, aquella que incluye las tres escenas de la vida de Noé y quizá la *Tentación,* está seguramente terminada y ha mostrado, en la variación rapidísima de las dimensiones de las figuras, que Miguel Ángel no había preparado un único dibujo para toda la decoración antes de empezar los trabajos; pero aunque lo hubiera hecho, el dibujo no estaba detallado hasta el punto de impedirle replantear todo el trabajo narrativo, dando mayor monumentalidad a las figuras y haciéndolas ocupar el espacio disponible de manera completamente nueva.

También el uso de los colores sufre una variación con la acentuación de los tornasolados para dar más evidencia a las

figuras desde abajo. La explosión de los colores tornasolados se ve muy bien en las espiras de la serpiente enroscada sobre el árbol de la *Tentación* [FIG. 21]. Anaranjado vivo, amarillo y verde se suceden con una fuerza sorprendente, el manifiesto de una nueva poética del color.

Pero hay también otra intuición que guía a Miguel Ángel hacia una mejora de la percepción del relato: la reducción de los colores en las historias. En las primeras escenas aparecían pequeños fondos coloreados para definir los vestidos, los objetos y los detalles del paisaje, dispersando en una excesiva fragmentación visual la plena e inmediata comprensión desde abajo del relato. Miguel Ángel decide simplificar aún más el uso de los colores y, junto con la adopción de los tornasolados, elimina las variaciones cromáticas reduciendo la gama a aquella de los encarnados y a pocas tonalidades para los vestidos (sobre todo el violeta del manto de Dios Padre), el verde claro para el paisaje y el azul tenue para el cielo. El efecto es extraordinario y el conjunto se transforma en una síntesis mucho más legible y emocionante. Miguel Ángel mejora progresivamente su estilo pictórico, considerándolo el fruto de un pensamiento en continua y rápida evolución y refutando de este modo la tradición precedente que se servía de un lenguaje estandarizado que, con pocas variaciones, se reproducía siempre idéntico a sí mismo, como muestra la comparación con los recuadros inferiores.

La ausencia de un diseño unitario y definitivo antes de poner mano a la pintura es de por sí una mutación trascendental en la historia de la pintura italiana. Pero Miguel Ángel está cada vez más seguro de sí, tan seguro que el 7 de septiembre escribe a los suyos en Florencia anunciando una pausa de los trabajos para volver a montar el puente sobre la segunda parte de la bóveda y la posibilidad de una visita a casa:

> Os informo que aún tengo 500 ducados que he ganado con el papa y otros tantos que me debía dar para el puente y seguir la otra parte de mi obra y él ha partido de aquí y no me ha dejado orden alguna.

[*Avisovi chome io resto avere qua dal papa duchati 500 guadagnati e altrectanta me ne doveva dare per dare el ponte e sseguitare l'altra parte dell'opera mia ellui s'è partito di qua e non m'à lasciato ordine a nessuno*[40].]

La partida del papa convence a Miguel Ángel de que también para él es un buen momento para alejarse de Roma, dejando a sus jóvenes asistentes la tarea de continuar agrandando los dibujos que llevará a la práctica en la segunda fase de los trabajos. Una carta expedida desde Roma por su fiduciario Giovanni Michi[41] confirma que los dibujos para la segunda parte de la bóveda aún no estaban listos y que Miguel Ángel estaba desarrollando el proyecto sobre la marcha. Este desarrollo *in progress* es un verdadero golpe de genio del artista que le permitirá modificar sustancialmente, una vez considerado y valorado atentamente el efecto de la pintura desde abajo, sin los andamios, la composición siguiente.

Las figuras en las últimas escenas serán agrandadas hasta ocupar casi todo el espacio encuadrado por las cornisas en mármol, con una mejora de la legibilidad desde abajo y un afinamiento de la composición vuelta ahora más esencial; tan esencial que se acerca a una medida clásica por la solemnidad de los personajes y su disposición en el espacio. No podemos saber cuál fue el apoyo dado por el comitente a esta decisión, pero desde luego Julio se fio de su artista también en las propuestas de mutación aportadas a la bóveda después de la retirada de la primera parte de la empalizada.

La relación simbiótica que liga al papa con su artista se manifiesta precisamente en esta ocasión, a través de la partida de Miguel Ángel coincidiendo con la partida del pontífice. Solo gracias al alejamiento del papa el artista obtiene el permiso para visitar a los suyos en Florencia. Miguel Ángel no visitada a su familia desde hacía dos años y tenía cosas urgentes que hacer; la más apremiante era poner en cintura a su hermano Giovan Simone, que había transgredido varias veces el código de comportamiento familiar llegando a agredir a su padre, Ludovico. Miguel Ángel, con los miles de ducados recibidos del papa, había permitido a su familia una nueva situación desahogada. Se habían comprado fincas y

depositado sumas significativas en el banco de Santa Maria Nuova. Quería ver en persona qué caminos habían tomado los ducados de oro que había ganado a costa de sacrificios materiales desgarradores:

> Giovan Simone se dice que quien hace el bien al bueno lo hace volverse mejor, y al triste, peor. Yo he intentado desde hace años, con buenas palabras y con hechos, inducirte a vivir bien y en paz con tu padre y con todos nosotros, y tú sin embargo te vuelves peor... [...] ahora estoy seguro de que tú no eres mi hermano, porque si lo fueras, no amenazarías a mi padre, es más, eres una bestia y como tal te trataré.
>
> [*Giovan Simone e' si dice che chi fa bene al buono il fa diventare migliore, e al tristo, diventa peggiore. Io ho provato già più anni sono, con buone parole e con fatti, di indurti al viver bene e in pace con tuo padre e con noi altri, e tu peggiori tuttavia. [...] ora io son cierto che tu non sei mio fratello, perché se tu fossi, tu non minacceresti mio padre, anzi sei una bestia, e io come bestia ti tratterò*[42].]

Leyendo estas declaraciones nadie pensaría que están redactadas por un artista dedicado a pintar. El arte para Miguel Ángel es una lucha dramática contra la materia y contra su propio instinto vital que reclama reposo, sustento y felicidad, mientras que la pintura reclama la aniquilación de cualquier otra necesidad que no sea la pura creatividad.

La determinación de Miguel Ángel es sobrehumana, pero quizá su determinación está también estimulada por la voluntad de liberarse de cualquier dependencia, quizá también la de los colaboradores.

Una nueva batalla

Muy distintas eran las motivaciones de la partida de Julio II. Obligando a todo el colegio cardenalicio a seguirlo, partía para la reconquista de Perusa y Bolonia, tomadas de nuevo por los Baglioni y los Bentivoglio. Su proyecto era recuperar la fortaleza de la Mirandola, pero sobre todo dejar fuera de juego el dominio de Luis XII en la Italia del norte, invirtiendo radicalmente las alianzas

políticas que había entretejido en los años anteriores. La campaña militar iniciada en septiembre de 1510 y la acción política con que la sostuvo fueron tan extraordinarias que convirtieron para siempre al papa en uno de los mayores protagonistas de la historia europea.

Llegado a Bolonia en diciembre del mismo año, Julio quiso participar personalmente en la toma de la fortaleza de la Mirandola en enero siguiente. Sumergido en la nieve hasta la cintura, con la espada en la mano y una piel de marta en los hombros, se oyó a Julio imprecar contra «esa puta» de la duquesa Trivulzio que defendía el fuerte. Tres balas de bombarda lo rozaron en el refugio provisional en que había acampado. Tres balas que fueron colocadas en los muros de la basílica de Loreto para agradecer a la Virgen que lo salvara del peligro. Después de una primera victoria sobre los franceses, Julio sufrió en Ravena una derrota clamorosa que aniquiló al ejército confederado de la Iglesia. De vuelta a Roma muy enfermo, esperó junto a la ciudadanía la llegada del ejército francés que, sin embargo, por motivos nunca comprendidos, se dispersó y no se atrevió a atacar la Ciudad Eterna. Alentado por los éxitos militares, el rey francés Luis XII impulsó a los cardenales hostiles al papa a proclamar un concilio cismático en Pisa para derrocarlo. Era una de las afrentas más graves jamás dirigida contra un papa de la santa romana Iglesia.

Pero el rey francés no había valorado el afecto que el bajo clero y el pueblo profesaban al papa. Los intentos de los cardenales cismáticos de convocar un concilio en tierra italiana chocaron contra las pedradas del pueblo y la resistencia de los curas. Lentamente, también la amenaza de una crisis teológica se esfumó y en 1512 Julio II se pudo considerar el triunfador absoluto de la batalla iniciada en septiembre de 1510. Era un triunfo merecido y servido por Dios —al menos, a los ojos de Italia—, porque en Italia todos sabían que Giuliano della Rovere había sido el único papa que se había atrevido a concebir un proyecto político no para su propia familia, sino para la Iglesia e Italia. Un caudillo que había restablecido los confines materiales del Estado de la Iglesia,

erosionados por las ambiciones de los papas precedentes, sus familias y los reyezuelos de los pequeños Estados locales.

Además, asunto quizá aún más meritorio a los ojos de los romanos, Giuliano della Rovere había acumulado en las arcas de la Iglesia una cifra sorprendente (se habla de 700.000 ducados) para declarar la guerra al turco, como otros habían prometido en los cincuenta años precedentes, pero sin resultado. Julio, en cambio, era un hombre de acción y nadie dudó de que habría mantenido sus promesas. Varias veces había declarado solemnemente en sus discursos públicos que su sueño era celebrar misa en la vieja Santa Sofía en Estambul transformada en mezquita por Mehmed II. Perfectamente consciente del poder revolucionario de las imágenes, había entregado esa visión —la misa en la lejana y usurpada Santa Sofía— al imaginario doloroso de los cristianos de Europa que desde hacía cincuenta años soñaban con una redención del yugo que los turcos habían impuesto al Este europeo y al Mediterráneo.

Roma e Italia estaban a los pies de Julio, pero él sabía que su triunfo debía confiarse a un solo hombre, su pintor rebelde, al menos tan testarudo como él. El único hombre en el mundo en el que el papa podía reflejarse y encontrar fuerzas para sus temerarias empresas.

La revolución en el Paraíso

Después de la separación de septiembre de 1510, Miguel Ángel había vuelto a Roma a principios de 1511, donde sus fidelísimos colaboradores Bernardino Zacchetti y Gismondo habían avanzado en la preparación de los cartones para la segunda parte de la bóveda. En esta segunda fase el andamiaje cubría la parte de la bóveda que desde poco más de la mitad de la capilla llegaba al altar. Aquí, en este segundo tramo de bóveda, se perfeccionará y encarnará en toda su potencia la revolución que Miguel Ángel había empezado tímidamente dos años antes.

El ansia innovadora del artista es tal que ni siquiera la estructura decorativa de la bóveda se mantiene idéntica. Las placas a los pies de los *Profetas* son modificadas, restringiéndolas, y los amorcillos a los lados de los tronos adquieren otra consistencia. Despreocupado de la visible discontinuidad con la parte anteriormente pintada, Miguel Ángel persigue una continua mejora de los detalles decorativos. La pintura adquiere una preciosidad y una perfección ejecutiva que se aprecia incluso desde el pavimento de la capilla. Los enlucidos son estrechos y regulares como superficies de piedra, y el color tan puro y diluido en el agua que, una vez secadas, las superficies toman la consistencia del esmalte taraceado. Miguel Ángel tenía ya un control perfecto de las proporciones de pigmento que disolver en el agua y esta perfecta mezcla saturaba la superficie del enlucido haciéndola lúcida y espejeante. El pincel, el agua en exceso no arrugaban las superficies del enlucido y el color se depositaba sobre los poros apenas perceptibles de la piel más externa de los empastes.

La calidad de la pintura es sostenida no solo por una perfecta dosificación de la mezcla de cal, arena y pigmentos, sino también por un tejido de pinceladas tan uniformes que parecen el producto de una máquina. Después de haber extendido sobre el enlucido un primer estrato transparente de color, Miguel Ángel lo remodula con un tejido de pinceladas tan regulares que recuerdan la precisión de los golpes que es capaz de imprimir con el escalpelo sobre el mármol. Con la regularidad del denso tejido cromático Miguel Ángel da forma nítida al claroscuro y al torneado de las anatomías. No satisfecho de esta perfecta y luminosa distribución pictórica, en la segunda porción de la bóveda Miguel Ángel se lanza a experimentar un nuevo tipo de perspectiva cromática o esfumado plástico. Las figuras en primer plano son definidas por un color saturado y compacto, mientras que aquellas del fondo son esbozadas con amplias pinceladas y fuertes contrastes, pero del todo indefinidas en los contornos.

Un tipo de perspectiva en claroscuro que nadie antes que él había llevado a semejantes niveles expresivos. Las figuras que se esfuman en la sombra con pocas pinceladas anchas, dejando a menudo transparentar el enlucido subyacente, dan la idea de una profundidad real que desmiente la limitación de la estructura arquitectónica. Pero el original refinamiento técnico de los tejidos pictóricos y los esmaltados de los enlucidos solo debe servir al máximo a aquella que es la verdadera revolución obrada por Miguel Ángel en el cambio radical de la estructura narrativa. Cuando se quita el andamiaje de la porción pintada de la bóveda, Miguel Ángel puede finalmente observar desde el pavimento el efecto real de la pintura. En aquel punto se convence de que los primeros recuadros han seguido aún un esquema narrativo del siglo XV tardío, hay demasiadas figuras en los recuadros. Esta múltiple presencia de figuras, esta aglomeración de comparsas, se debía con toda probabilidad también a la tradición económica que regulaba los contratos de los frescos. Las pinturas eran valoradas principalmente por la cantidad de cabezas o figuras que aparecían en ellas. Y esto explica también por qué, en el ciclo narrativo del siglo XV, la cantidad de figuras presentes en cada recuadro era casi idéntica. En las primeras escenas de la bóveda, tanto en el *Diluvio* [FIG. 23] como en la *Embriaguez* [FIG. 24] y luego en el *Sacrificio* [FIG. 22], Miguel Ángel pinta muchos personajes. Pero vistos desde abajo en los recuadros, precisamente por el gran número de personajes, no tenían la fuerza expresiva que perseguía el artista. La acción se dispersaba en una narración anecdótica.

Por otra parte, las anatomías sobre las cuales Miguel Ángel apuntaba toda su atención resultaban poco monumentales vistas desde abajo. Retomados los trabajos, el artista cambia radicalmente el tipo de composición en las nuevas escenas. En la *Expulsión del Paraíso,* que se asocia con la *Tentación* [FIG. 21], Miguel Ángel reduce drásticamente el número de personajes en un *crescendo* compositivo que, simplificando al máximo los detalles narrativos,

tiende a enfatizar la figura humana que ocupa el espacio con una fuerte monumentalidad.

En la *Creación de Eva* [FIG. 20] el nuevo lenguaje ya está perfeccionado. Dios está suspendido y con la sola fuerza del gesto anima la figura femenina que surge de la cadera de un Adán dormido, en perfecto equilibrio. La tradición bíblica es respetada, pero sin dar lugar a incongruencias naturalistas.

Miguel Ángel odiaba las incongruencias naturalistas, su pintura es siempre mucho más creíble en el plano real y la Eva carnal, concreta y escultural que se levanta con las manos unidas frente al Creador sale no exactamente de la cadera de Adán, sino que apoya los pies en el suelo justo detrás de la cadera de Adán, abandonado sobre el terreno en una pose plástica que exalta su belleza atlética. Para colocar a Eva en primer plano, Miguel Ángel recurre a la luz, haciendo resplandecer el cuerpo femenino con el fin de acercarlo y ponerlo en evidencia en la visión desde abajo. Los colores de la escena tienen tonalidades muy bajas, casi monocromas: ligeras variaciones de verde, gris azulado y violeta (el amplio manto del creador), para que la claridad de la carne de Eva pueda resplandecer y subrayar el papel protagonista de la primera mujer.

El milagro de la creación

Pero es solo en la escena siguiente, en un rápido refinamiento de las técnicas pictóricas y de la visión creativa, que el nuevo lenguaje de Miguel Ángel en la *Creación de Adán* [FIG. 19] alcanza la perfección de un milagro. Milagro que actúa aún hoy, a quinientos años de distancia de su realización. Adán ocupa todo el recuadro de la bóveda, echado sobre un costado a lo largo de la diagonal de la escena, de manera que muestra su cuerpo perfecto y reluciente por la compacidad de los colores, apenas sombreados por un claroscuro que no esconde, sino que modela cada músculo, cada nervio y cada detalle de aquel cuerpo monumental. Del lado opuesto del recuadro entra en escena, con un impulso dinámico subrayado por el

movimiento del manto violeta, la figura del Creador, sostenido por un grupo de ángeles que esfuma, según aquella técnica del bosquejo antes descrita, en el manto mismo, que se convierte en nube y concha mágica. El Creador hace de contrapunto plástico y cromático del joven, ambos son dos torbellinos resplandecientes envueltos por un halo oscuro para hacerlos resaltar, Adán casi arropado por la roca verde sobre la que se apoya, destacada por un amplio perfil azul sobre el horizonte que es tierra y cielo a la vez. Precisamente este era el dilema que Miguel Ángel debía resolver: la escena se desarrolla en la tierra sobre la que vive Adán, pero el Creador vuela en el cielo y, por tanto, el horizonte inclinado restituye la coherente colocación de ambas figuras.

Las gigantescas masas plásticas y cromáticas, atravesadas por los cuerpos luminosos de Adán y de su padre (cuyo cuerpo musculoso es puesto en relieve por la adherencia de la tela lila sobre la musculatura), están separadas por la cinta blanca del cielo/horizonte. Esta separación, exaltada por la claridad del fondo luminoso, se interrumpe milagrosamente gracias al contacto de los dedos que se rozan y que aplacan el movimiento de las dos masas dinámicas, transformando aquello que podía ser un choque en una fusión o generación (que es lo mismo) de los dos cuerpos y del espíritu que pasa del padre al hijo. Todo está preparado —los colores, el abandono del cuerpo de Adán, objeto pasivo del hecho, el movimiento del creador que es agente activo del hecho— para que se llegue a aquel gesto que condensa la emoción de la creación en un modo que nunca antes había sido imaginado ni nunca lo será después. La poética expresiva de Miguel Ángel alcanza en esta escena la cumbre de la perfección que aún hoy nos trastorna, porque el solo cuerpo masculino consigue contar de manera inesperada y fuertemente emocionante el acontecimiento más grandioso de la tradición humana, la Creación.

Levantando los ojos hacia la bóveda, el espectador puede ver, en un cielo casi realista por su luminosidad, las dos masas en movimiento que se rozan y se aplacan en aquel gesto de los dedos

que solo un genio podía inventar. Tanta belleza y tanta potencia debían tener un punto de encuentro que podía ser solo evocado, porque solo la evocación podía dejar intacta la belleza y la potencia de aquellas dos figuras contrapuestas. La creación de Adán se convierte así en la evocación de un encuentro entre la divinidad inalcanzable de Dios Padre y su fruto más logrado, aquel hombre bellísimo y dócil que alarga el dedo en el vacío inmenso del cielo para aproximarlo [*«sfiorare»*] hacia el del Creador. Aproximarlo, solo eso, consciente de que nunca podrá haber un verdadero encuentro entre el hombre y su Creador.

En la pintura, casi en el centro de la bóveda, Miguel Ángel alcanza la plena madurez de una revolución que cambiará para siempre la pintura europea. La escala de la representación es perfecta, pensada para ser apreciada a veinte metros de distancia. Decidiendo eliminar cualquier otro detalle de la imagen, Miguel Ángel hace visibles desde abajo a los dos gigantes y crea en torno a ellos una ausencia figurativa, un vacío silencioso que, como en una partitura musical, subraya la solemnidad del acontecimiento.

Las tres escenas siguientes serán solo una ejercitación virtuosa de esta infinita libertad compositiva alcanzada por el artista también gracias a la sufrida y casi desesperada búsqueda de una técnica de ejecución muy original, afinada en los meses de abatimiento pasados solo sobre los andamios, con la cabeza vuelta perennemente al aire y el bocio presionado sobre el pecho, como él mismo se describió en un famoso soneto:

> Bajo el mentón me ha crecido el bocio
> como a gato que bebe agua en Lombardía
> o en cualquier otro país
> porque del mentón me cuelga la panza.
> Si levanto la barba, la nuca sobre
> la giba siento; tengo pecho de arpía
> y el pincel sobre mi cara, goteando,
> me la convierte en un rico pavimento.
> Las caderas cargo ya en la barriga,
> y el culo contrapesa como grupa
> y no me deja ver ni mis pasos.

Por delante se me alarga la corteza,
y para plegarse atrás se reagrupa,
y me estiro como un arco sirio.
Pero, falaz y extraño
surge el juicio que la mente trae,
porque mal tira cerbatana torcida.
Mi pintura muerta
defiendes ahora, Giovanni, y mi honor,
no estando en buen lugar, ni siendo yo pintor.

[*L'ho già fatto un gozzo in questo stento,*
coma fa l'acqua a' gatti in Lombardia
o ver d'altro paese che si sia
c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.
La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.
E' lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrappeso groppa,
e' passi senza gli occhi muovo invano.
Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
e per piegarsi adietro si ragroppa,
e tendomi com'arco soriano.
Però fallace e strano
surge il iudizio che la mente porta,
ché mal si tra' per cerbottana torta.
La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore[43].]

En las últimas escenas abandona incluso la detallada definición anatómica de los cuerpos, limitándose a jugar a través de las transparencias de la tela que deja percibir incluso desde el pavimento de la capilla el cuerpo en vuelo del Creador. Ahora parece interesado en desafiar la gravedad, en mostrar una fantasía que nadie antes había capturado en la pintura: la naturalidad de un cuerpo en vuelo y la consiguiente gestualidad aérea del Creador que, sostenido por una nube de ángeles, separa la luz de las tinieblas, las aguas de la tierra.

En estas escenas no le basta hacer congruente el escorzo de un cuerpo, sino el escorzo de un cuerpo en vuelo, en torno al cual parece que se ve vibrar el aire, abatiendo con su mímica plenamente creíble la barrera de la bóveda misma, prestando su fantasía a los hombres para que vean aquello que nunca se había visto. En la creación de los astros el Creador en vuelo aparece lleno de energía y desafía la gravedad con sus amplios gestos libres de toda constricción. Para que la fuerza del gesto aéreo sea aún más evidente, Miguel Ángel radicaliza la simplificación del paisaje circundante: la ropa de Dios es una única mancha de color que toma milagrosamente las formas de un cuerpo atlético bajo el impulso y el efecto de un viento que nos parece sentir hasta abajo, en el pavimento desde donde asistimos al potente acto creativo en los primeros días del mundo y de la Creación.

El triunfo

Las últimas escenas de la bóveda de la Capilla Sixtina son el punto de llegada de una búsqueda creativa que se nutre de seguridad técnica, de deseos de experimentar con los límites y de exigir metas nuevas no solo a la pintura, sino a la mirada de los hombres. Aquel Padre Eterno severo, gigantesco y bellísimo en vuelo con sus ángeles, totalmente empeñado en una gestualidad que casi no tiene nada que ver con el relato (los astros y las tinieblas son casi irreconocibles en su abstracción), se convierte —mucho antes de que se retiren los andamios— en una atracción sensacional; una atracción que se nutre del entusiasmo del que Roma es invadida en los meses estivales de 1512, cuando parece claro que Julio ha conseguido triunfar sobre los franceses, a pesar de que estos hubieran ganado la batalla de Ravena en abril de aquel mismo año.

La certeza y el entusiasmo de una victoria que Julio perseguía desde hacía décadas están testimoniados por Paride de Grassi, el fiel maestro de ceremonias que ocho años antes le había llevado la noticia de la abertura de la grieta y que había seguido en la

intimidad la vida de Julio durante diez años. Cuando el 22 de junio de 1512 llega a Roma, con una carta del cardenal Schinner de Pavía, la noticia de la derrota de los franceses, Julio abraza al fiel Paride gritando: «Hemos ganado, Paride, hemos ganado»[44]. Después del gran miedo por la derrota de Ravena, por el concilio cismático y por una grave enfermedad que casi había matado al papa en el verano de 1511 y de la cual se había recuperado de una manera considerada milagrosa por el pueblo romano, la ciudad vive un clima de triunfo, en ciertos aspectos envuelto en un aura milagrosa.

Los observadores contemporáneos no se explican la desbandada del ejército francés después de la derrota de Ravena de las tropas pontificias. Menos aún se explican la curación del papa, después de que había sido declarado casi muerto por los médicos y los despachos mandados por los embajadores a los propios príncipes deprisa y corriendo. La leyenda popular, que se propaga por las callejas de Roma, que se repite hasta el infinito en los puestos del mercado de Campo dei Fiori y que deja mudo incluso a Pasquín, cuenta de un plato de melocotones que al borde de la muerte le devolvió la vida al papa. Nada más normal en la capital de la espiritualidad de Occidente, sobre la cual aún no se ha abatido la corrosiva crítica luterana del norte de Europa.

Este clima milagroso envuelve la victoria del papa de sugestiones profundamente emocionales y los dos grandes artistas en activo intentan traducirla por su cuenta en imágenes y reforzar el clima de entusiasmo colectivo en que se encuentra la Ciudad Eterna después de siglos de decadencia y oscurantismo. Convertida de nuevo en el centro cultural y político del viejo y nuevo mundo, Roma se embellece y trata de estar a la altura de la escena que ha reconquistado. Rafael está ultimando en las estancias del papa la gran pintura con la *Escuela de Atenas,* no solo manifiesto de una pintura perfecta en la dulzura de las actitudes y en la armonía de los colores, sino testimonio de la continuidad de la tradición de sabiduría occidental que arriba precisamente allí, a la corte de Julio

II, heredero de la sabiduría de Grecia, de la fuerza de Roma y de la teología testamentaria. El fin de la empresa de la bóveda enfatiza este clima y se beneficia de él.

A principios del verano llega a Roma para pedir perdón al papa uno de sus enemigos más irreductibles: el duque de Ferrara Alfonso de Este, que con su pequeña corte sube a los andamios de Miguel Ángel para ver de cerca y en primicia aquel milagro de pintura. Negándose, por otra parte, a visitar los frescos de Rafael, al que, sin embargo, en aquellos años pide insistentemente obras autógrafas. Pero Rafael es solo un artista, si bien grandísimo, mientras que Miguel Ángel no es ni siquiera un hombre, sino una divinidad que ha cambiado la pintura para siempre.

La visita extraordinaria de Alfonso de Este, inmediatamente publicitada por los embajadores, no hace más que aumentar la curiosidad y elevar el interés por el descubrimiento al público de la bóveda:

> Su Exc. deseaba mucho ver la bóveda de la capilla grande que pintó Miguel Ángel y el señor Federico por medio de Mondovi se lo pidió al papa, y el señor Duque subió a la bóveda con varias personas, finalmente cada uno poco a poco bajó de la bóveda y el señor Duque se quedó con Miguel Ángel y no se cansaba de mirar aquellas figuras, y muchos elogios le hizo porque su Exc. deseaba que le hiciera un cuadro y le hizo hablar y entregar dinero y [Miguel Ángel] le prometió hacerlo. El señor Federico viendo que su Exc. tardaba tanto en la bóveda mandó a sus gentilhombres a ver las estancias del papa y aquellas que pintaba Rafael de Urbino.
>
> [*Sua Ex. desiderava assai di veder la volta di la capela granda che dipigne Michelangello et il S. Fed.co per il mezo del Mondovi lo fece che lo mando a dimandare per parte del papa, et il S.or Ducha andò in su la volta con più persone, tandem ogni uno a pocho a pocho se ne venne giù dalla volta et il S.or Ducha restò su con Michel Angello et non si poteva satiar di guardare quelle figure, et assai careze li fece di sorta che Sua Ex. desiderava el già facesse uno quadro et li fece parlar e profferir dinari et li ha impromesso di fargielo. Il S. Federico vedendo che sua Ex. stava tanto a la volta menò li sua gentilhuomini a veder le stanze del Papa et quelle che dipigneva Rafaelle da Urbino*[45].]

El acontecimiento debe ser preparado con cuidado y nadie más que Julio II conoce el arte de hacer sugestivas ceremonias. La fecha elegida es la vigilia de Todos los Santos, cuando se celebra en la Capilla Magna una de las funciones más antiguas de la tradición católica. El papa precede un cortejo de treinta cardenales vestidos de púrpura y oro. El humo del incienso quemado en los vasos y las voces del coro de capilla aturden a los afortunados admitidos en aquel milagro. A los cardenales, los laicos y los jóvenes clérigos que agitan los incensarios con sus ritmos hipnóticos, esparciendo esencias perfumadas recogidas en el Lejano Oriente, les cuesta avanzar en procesión y apartar la mirada de la bóveda que los supera. Los ojos no pueden detenerse y pasan del terrible Padre Eterno en vuelo con su manto violeta agitado por el viento al bellísimo Adán que casi roza al Omnipotente con su dedo valeroso y humilde al mismo tiempo. El cielo de la creación es límpido, el mundo de los primeros días se retrae de sus detalles ociosos para dejar espacio a los protagonistas de aquel relato: los hombres deificados por la belleza, inventados por Miguel Ángel Buonarroti, el hombrecillo que tiene dificultades para bajar la mirada al suelo, no por timidez, porque no conoce ese sentimiento, sino porque su cuello se ha deformado en los meses y en los años de trabajo solitario sobre los andamios. A pesar de su cuerpo grácil y su baja estatura, es un haz de músculos y nervios. Con nadie compartió la fatiga y con nadie comparte ahora la gloria.

La primera celebración pública de aquel éxito alcanza al resto de Europa con un libro recién estampado en Roma, los *Mirabilia Urbis Romae,* donde se afirma que Miguel Ángel ha superado a todos los pintores y ha inventado un mundo nuevo, que acoge la procesión triunfal de Julio, extendido en los voladizos de falso mármol que atraviesan la bóveda. Jóvenes desnudos y bellísimos que llevan al hombro las coronas de roble; *Profetas* y *Sibilas,* encajados en los tronos blancos, que se agitan, solemnes, hojeando los libros de su ciencia milenaria y que dan miedo por su terrible belleza; los amorcillos que, obedientes, sostienen esos libros sobre los

hombros, al lado y debajo de los tronos; y la galería de los progenitores de Cristo, escondida en las enormes lunetas y cubiertos de seda y brocado. Un mundo nuevo que devuelve a Roma, en el centro de la cristiandad, toda la poderosa sugestión de la tradición de un imaginario de mil quinientos años y que, desde allí, desde aquella bóveda, se dispone a recuperar Oriente de las manos de los turcos, empeñados en revestir sus lugares de culto con enredos geométricos y colores encendidos porque su religión no tolera la representación de Dios. Santa Sofía está esperando, más allá de las montañas del Abruzo cubiertas de nieve en noviembre.

---

19 Las noticias del daño provocado en la capilla por el hundimiento de la primavera de 1504 están en los diarios de los dos maestros de ceremonias papales, Johann Burchard: «porque la capilla del palacio fue reparada usando cadenas sobre la bóveda superior y en la vuelta inferior, a causa de su rotura por la mitad» [*«quia capella palatii reparabatur per catenas super voltum superiorem et in voltis inferioribus propter eius repturam per médium»*] (de J. Burchard, *Alla corte di cinque papi. Diario 1483-1506,* Longanesi, Milán, 1988); y Paris de Grassis: «porque la capilla estaba en ruinas y toda destartalada al punto que un Papa no podía presentarse en ella» [*«quoniam ipsa capella ruinosa erat, et tota conquassata ita ut ibi stare non posset papa»*] (de V. de Brognòli, *Il diario di Paride Grassi,* Tipografia Befani, Roma, 1884).

20 Sobre los primeros proyectos para la bóveda Sixtina, cfr. el ensayo de C. L. Frommel, *Michelangelo e il sistema architettonico della volta della Cappella Sistina,* en *Michelangelo. La Cappella Sistina: documentazione e interpretazioni. Atti del convegno internazionale di studi. Roma, marzo 1990,* vol. III, al cuidado de K. Weil-Garris Brandt, De Agostini, Novara, 1994, p. 135.

21 El pasaje es citado por I. Cloulas, *Giulio II,* Salerno editrice, Roma, 1993, p. 152.

22 A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* copia facsímil de la edición original (1553), al cuidado de G. Nencioni con ensayos M. Hirst y C. Elam, SPES, Florencia, 1998, p. 58.

23 G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568,* al cuidado de P. Barocchi, 5 vol., Ricciardi, Milán-Napoli, 1962 (de ahora en adelante Vasari-Barocchi), vol. I.

24 Sobre la cuestión del andamiaje, cfr. A. Forcellino, *Sul ponteggio michelangiolesco per la decorazione della volta sistina,* en *Michelangelo. La Cappella Sistina,* vol. III, *op. cit.,* p. 57.

25 Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, op. cit.,* p. 29.

26 Carta de Pietro Rosselli en Roma a Miguel Ángel en Florencia, en *Il Carteggio di Michelangelo,* 5 vol., edición póstuma de G. Poggi, al cuidado de P. Barocchi y R. Ristori, SPES-Sansoni, Florencia, 1965-1983, de ahora en adelante *Carteggio,* vol. I (1965), p. 16.

27 El documento es contextualizado y ampliamente comentado en A. Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta,* Laterza, Roma-Bari, 2004, pp. 116 ss. [Hay traducción en castellano: *Miguel Ángel. Una vida inquieta,* Madrid, Alianza Editorial (2018), traducción de Pepa Linares.]

28 Este soneto de fuerte sabor homoerótico, casi un desahogo solitario de sus pulsiones, se encuentra esbozado en una carta del 24 de diciembre de 1507; por tanto, debe ser datado en torno a ese período: «¡Cómo se goza, alegre y bien tejida / de flores sobre el cabello de oro, la guirnalda, / que adelante una a la otra empuja, / para besar, primero, su cabeza! / Contento todo el día está el vestido / que el pecho aprieta y parece que luego se expanda, / y lo que oro hilado se llama / cuello y mejillas de tocar no deja. / Pero más alegre la cinta parece que goza, / con dorada punta, de tal modo hecha, / que presiona y toca el pecho al que se enlaza. / Y el sencillo cinturón que se anuda /parece que se dijera: Aquí quiero ceñir siempre / ¡qué no será lo que mis brazos hagan!» [*«Quanto si gode, lieta e ben contesta / di fior sopra a' crin d'or d'una grillanda / che l'altro innanzi l'uno all'altro manda / chome ch'il primo sia a baciar la testa / contenta é tutto il giorno quella vesta / che serra il petto e par poi che si spanda / e quel c'oro filato si domanda / le guance e il collo di tocar non resta / ma più lieto quel nastro par che goda / dorato in punta, con si facte tempie / che preme e tocca il petto ch'egli allaccia / E la schietta cintura che s'annoda / mi par dir seco / Qui vo stringer sempre / or che farebbon dunque le mie braccia?»*]. En *Carteggio, op. cit.,* vol. I (1965), p. 59. El soneto fue publicado por C. Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto cavate dagli autografi e pubblicate da César Guasti,* Le Monnier, Florencia, 1863, p. 178. Del todo arbitrariamente Guasti lo coloca entre los sonetos dedicados a Vittoria Colonna, mientras que debe ser datado en 1507, cuando la Colonna tenía siete años. Además, en su comentario, Guasti lo orienta sexualmente forzando la referencia a una mujer que en el soneto no está presente: «Cuánto goza la guirnalda alegre y bien entrelazada de flores sobre el cabello rubio como el oro de una mujer». Una evidente manipulación censora. La referencia al traje de un hombre es incluso demasiado clara con la conclusión que exalta el sencillo cinturón, que no pertenece al guardarropa femenino, sino al masculino.

29 *Carteggio, op. cit.,* vol. I (1965), p. 40. Las cosas no irán como preveía Miguel Ángel en esta carta. En las cartas de los días y los meses sucesivos se puede seguir toda la evolución de los trabajos, que se revelaron dificilísimos, confirmando una vez más que la fusión era la empresa más ardua que pudiera afrontar un artista en aquellos años. Aunque es difícil escapar de la tentación de una exégesis mítica de la empresa de Bolonia, es preciso subrayar que Miguel Ángel consiguió superar todas las grandes dificultades, que habrían sido insalvables para casi todos los artistas de aquella época; si bien con fatiga logró llevar a cabo la fusión, cosa que asombra aún más cuando se piensa que el joven no tenía una competencia específica en el arte de la fundición (diez años antes se había fundido su *Hércules,* luego mandado a Francia). Sin duda, esta capacidad de Miguel Ángel de afrontar con tenacidad y competencia aquella crisis impulsó al papa a darle confianza para la empresa de la bóveda.

30 Carta del 1 de julio de 1507, en *Carteggio, op. cit.,* vol. I (1965).

31 Nota del 1 de abril de 1508, en *I Ricordi di Michelangelo,* al cuidado de L. Bardeschi Ciulich y P. Barocchi, SPES, Florencia, 1970, p. 1.

32 13 de mayo de 1508, Miguel Ángel en Roma a fray Jacopo di Francesco, en *Carteggio, op. cit.,* vol. I (1965), p. 66.

33 «Recuerdo como si fuera hoy, este diez de mayo de mil quinientos ocho, yo Miguel Ángel escultor recibí de la Santidad de Nuestro Señor el papa Julio que me pagó miser Charlo degli Albizi por cuenta de la pintura de la bóveda de la capilla del papa Sixto en la cual comienzo hoy a trabajar según las condiciones y pactos escritos por Monseñor Reverendísimo de Pavía y suscritos por mi mano» [*«Richordo chome oggi, questo di dieci di maggio nel millecinque ciento octo, io Michelagniolo schultore . ricievuto dalla Santità del Nostro Signiore papa Iulio secondo duchati cinque ciento di chamera è quali mi chont. messer Charlo degli Albizi per chonto della pictura della volta della chappella di papa Sisto per la quale comincio oggi a lavorare chon quelle condizioni e pacti apariscono per una scricta fatta da Monsignor R.mo di Pavia e sotco schricta di mia mano»*]: en *I Ricordi, op. cit.,* p. 1. Sabemos por este apunte que se había suscrito un acuerdo entre el papa y Miguel Ángel que, no obstante, por desgracia, no se ha conservado y no hay manera de entender qué se adjudicaba exactamente en aquella fecha a Miguel Ángel. Las formas y los tiempos en que es suscrito este acuerdo parecen, de todos modos, muy distintos de los acuerdos precedentes con los pintores de la Sixtina. También es útil notar que mientras en el caso de los acuerdos por el ciclo del siglo XV quien estipulaba el contrato era el supervisor de los trabajos de los palacios apostólicos, el arquitecto Giovannino dei Dolci, en este caso es un cardenal quien se ocupa de redactar el acuerdo entre el papa y su pintor. Por último, debe subrayarse que la cifra obtenida como anticipo por Miguel Ángel, 500 ducados de oro, es una cifra enorme, quizá el anticipo más alto jamás pagado a un pintor por una empresa decorativa.

34 *Carteggio, op. cit.*, vol. I (1965), p. 68.

35 En *ibid.*, p. 73, se encuentra la carta en la que se menciona la solicitud de un salario igual al percibido con Piermatteo d'Amelia.

36 J. Shearman, *La storia della Cappella Sistina, op. cit.*, p. 28, n.º 31.

37 La carta está en *Carteggio, op. cit.*, vol. I (1965), p. 88. Miguel Ángel desde Roma a su padre, Ludovico, en Florencia, el 27 de enero de 1509.

38 *Ibid.*, p. 91. Miguel Ángel en Roma a su padre, Ludovico, en Florencia, 30 de abril de 1509.

39 Sobre las razones que inducen a pensar que fue en esta escena donde comenzó el trabajo de decoración de la bóveda, cfr. *Michelangelo. La Cappella Sistina: documentazione e interpretazioni. Atti del convegno internazionale di studi. Roma, marzo 1990,* vol. II. *Rapporto sul restauro degli affreschi della Volta,* al cuidado de F. Mancinelli, De Agostini, Novara, 1994, p. 235.

40 *Carteggio, op. cit.*, vol. I (1965), p. 108. Miguel Ángel en Roma a su padre, Ludovico, en Florencia, 7 de septiembre de 1510. La carta es interesante por varios motivos. Se mencionan 500 ducados de trabajos hechos, además de los recibidos como anticipo. Estos mil ducados, con los 2.000 que Miguel Ángel recibirá en febrero de 1513 *(I Ricordi, op. cit.*, p. 3), alcanzan la cifra de 3.000 ducados, cifra que da una idea creíble del monto de la adjudicación. Al mismo tiempo, para desmontar el viejo puente y rehacer el nuevo Miguel Ángel pide otros 500 ducados, pero de los pagos hechos a Rosselli resulta que el primer puente había costado 95 ducados y presumiblemente el segundo costará la misma cifra, considerando también la amortización de la madera y las cuerdas. Por tanto, Miguel Ángel consigue rentabilizar esta adjudicación de manera extraordinaria. No es posible una contabilidad precisa de los trabajos de la bóveda porque el mismo Miguel Ángel declarará a continuación que gran parte del dinero recibido de Julio II en realidad estaba destinado a la tumba, aunque este aparece en cuentas separadas. De todos modos, sobre la base de los datos a nuestra disposición, una estimación realista del total del valor económico de la decoración de la bóveda es de al menos 3.500 ducados. Esta cifra permite comparar la empresa de los pintores del siglo XV, que recibieron unos 3.000 ducados (250 ducados por 14 recuadros) por un ciclo decorativo mucho más amplio en el cual por lo menos el 20 por ciento fue gastado en oro y lapislázuli, que Miguel Ángel no utiliza en la bóveda.

41 *Carteggio, op. cit.*, vol. I (1965), p. 110. Giovanni Michi en Roma a Miguel Ángel en Florencia, 27 de octubre de 1510. «Aquí seguimos vuestras órdenes y Gismondo y Bernardino continúan retratando, y a fe mia que os hacen honor y os quieren» [*«Qui si va dietro al vostro ordine e chontinuo Gismondo e Bernardino sono dietro a ritrarre, per mia fe vi fanno onore e voglionvi bene»*]. Los dos

asistentes de Miguel Ángel están empeñados en «retratar» [*«ritrarre»*], o sea, en este caso, en agrandar los dibujos dejados por Miguel Ángel y en transformarlos en cartones preparatorios para el fresco. Señal de que en esta fase Miguel Ángel solo había puesto a punto dibujos y esbozos para la continuación de la bóveda.

42 *Carteggio, op. cit.,* vol. I (1965), p. 72. Miguel Ángel en Roma a su hermano Giovan Simone, en Florencia, julio de 1509.

43 Guasti, *Le Rime, op. cit.,* p. 159.

44 El episodio es referido en Cloulas, *Giulio II, op. cit.,* p. 233.

45 La visita de Alfonso de Este, duque de Ferrara, es referida en E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle,* vol. II, Bruckmann, Múnich, 1905, p. 729.

Segundo intermedio
El crucifijo del Santo Spirito

La empresa de la Sixtina, considerada casi sobrehumana por los contemporáneos, solo se explica con la fortísima ambición y la determinación de conquistar la primacía que sostuvo a Miguel Ángel en los años entre 1508 y 1512. Una mirada a la juventud de Miguel Ángel, y a sus estrategias competitivas, confirma que el muchacho se había preparado para esta empresa durante toda la vida. Ya en las primerísimas pruebas, el artista tiende a afirmar la superación de todo cuando habían hecho, antes que él, aquellos que podían ser considerados sus maestros. La comparación directa y la superación de los maestros de la generación precedente se sitúa ya en su fase de aprendizaje como una consciente estrategia de afirmación.

Elegir un modelo, volver a proponerlo de manera casi idéntica, pero renovarlo completamente. Esta lúcida estrategia ya estaba perfectamente cumplida con el relieve de la *Virgen de la Escala,* datable en sus inicios en torno a 1490-1491, con apenas dieciséis años. El modelo en este caso era Donatello y Miguel Ángel se acerca a él casi como un copista, para luego enfatizar el relieve e imprimir en el modelado anatómico esa energía apenas contenida que será su código estilístico peculiar. Es Vasari mismo quien revela el juego: «Una Nuestra Señora en bajorrelieve de mano de Miguel Ángel de mármol, de poco más de un brazo de altura, en la cual, siendo jovencito en este tiempo, queriendo imitar la manera de Donatello, lo hizo tan bien que parece de su mano, excepto que se le ve más gracia y más diseño».

Pero es con la realización del *Crucifijo* para el prior del Santo Spirito (realizado en el umbral de sus veinte años, entre 1494 y 1496) cuando Miguel Ángel se confronta con todos los escultores

precedentes, dado momento que, en Florencia, en el siglo XV, la representación de Cristo en la cruz se había convertido en el banco de prueba para la figuración de la anatomía humana. La identificación de este *Crucifijo* es una de las cuestiones aún abiertas en el catálogo del artista. Desaparecido a principios del siglo XVIII de la iglesia del Santo Spirito, recientemente ha habido varias propuestas de reconocerlo en algunos crucifijos de madera florentinos. Entre estas, la más afortunada fue planteada por Margrit Lisner que, en 1963, coincidiendo con las celebraciones del cuarto centenario de la muerte de Miguel Ángel, propuso reconocer el *Crucifijo* en una estatua que se encontraba en el convento, donde muchos inventarios redactados entre los siglos XVIII y XIX no lo habían registrado [FIG. 25]. La fortuna de esta atribución parece debida más a la voluntad celebrativa del cuarto centenario que a fundadas evidencias estilísticas; bastarían solo las proporciones alargadas de las piernas y el tórax para excluir su atribución al artista desde el momento en que ya en la *Batalla de los Centauros,* datable también ella poco después de 1490, Miguel Ángel establece esas relaciones proporcionales que regresan en toda su producción sucesiva. Lo mismo vale para la articulación anatómica de veras embarazosa en el *Crucifijo Lisner,* que intenta una torpe torsión separando el tórax de las piernas de manera tan innatural que hace pensar en dos piezas separadas y luego yuxtapuestas. No hay rastro de aquel conocimiento anatómico que Miguel Ángel habría desarrollado con las prácticas quirúrgicas que le estropearon el estómago, y sería imposible incluir el *Crucifijo Lisner* en aquella estrategia de confrontación y superación de los modelos precedentes que el escultor demuestra en todas sus primeras obras públicas. Si Miguel Ángel hubiera debido desafiar la tradición florentina con una obra como la propuesta por Lisner, el desafío lo habría visto ciertamente perdedor.

Mucho más congruente parece la confrontación y el desafío si se examina un *Crucifijo* de madera aparecido en el mercado italiano en torno a 1965 y propuesto como autógrafo miguelangelesco por el

director del Instituto de Restauración de Ciudad del Vaticano, el padre Mario Pinzuti, no solo sobre la base de evidencias estilísticas (siempre discutibles por su subjetividad), sino sobre la base de un importantísimo documento, un epígrafe grabado a principios del siglo XVIII en la parte posterior de la obra [FIG. 28]. La inscripción no es enteramente legible, pero cuanto se lee es suficiente para plantear con mucho fundamento la atribución del crucifijo a Miguel Ángel:

> ¿P.A.(...)ANCETUS BELLANI COINI S.HIERONYMI? HIZO GRABAR ESTE ¿SUDETO? DE MIGUEL ÁNGEL EN FLORENCIA, CONVENTO DEL SANTO ESPÍRITU, EN 1702
>
> [P.A.(...)ANCETUS BELLANI COINI S.HIERONYMI FECIT INCIDERE DI MICHELA(N)GELO QUESTO SUDETO DATUM F(LORENT)IE EX CONVENTU SA(NCTI) SPIRITU(S) M.D.CCII[46]]

La fecha, 1702, es particularmente significativa porque en esta fecha el *Crucifijo del Santo Spirito* es una obra pública, indicada por muchas guías impresas en los siglos precedentes y, por tanto, no podía haber confusión o error en la identificación de la obra en Florencia [FIG. 27]. En 1965 no hubo tiempo de divulgar y discutir científicamente el descubrimiento y la atribución porque la obra desapareció inmediatamente después de su aparición, engullida por un contencioso judicial que duró doce años. Por lo demás, parte de la comunidad científica italiana se había posicionado a favor del *Crucifijo Lisner* y habría sido muy embarazoso volver atrás después de tan clamoroso reconocimiento.

He vuelto a examinar este *Crucifijo* iniciando una campaña diagnóstica que ha certificado su ubicación entre fines del siglo XV y principios del XVI, pero sobre todo la lectura estilística y técnica de la escultura refuerzan el valor documental del epígrafe grabado sobre la parte posterior de la manufactura.

La escultura aparece hoy mutilada y desfigurada por una pintura de falso bronce aplicada después de las desgraciadas restauraciones de 1963. De la policromía original solo quedan

rastros en el taparrabos, el hombro y el pelo. Está esculpido en un único bloque según la técnica utilizada por Donatello, Brunelleschi y los otros escultores del siglo XV florentino, pero, a diferencia de todos estos crucifijos, están realizados en madera no solo el taparrabos y el pelo, sino también (cosa en verdad rarísima) la corona de espinas, perforada en las sienes con un virtuoso juego de relieve. Tenemos, pues, la primera afirmación de superioridad de Miguel Ángel a través de la técnica de ejecución, que distancia todas las creaciones precedentes desde el momento en que hasta Donatello [FIG. 26], que había esculpido en madera el taparrabos y el pelo, había confiado a materiales efímeros la corona de espinas; y es precisamente a Donatello a quien Miguel Ángel quiere desafiar con su escultura.

Donatello había planificado su Cristo de madera con un leve arqueado del lado derecho, formando una curva apenas esbozada que parte del pie izquierdo y concluye en la cabeza ligeramente reclinada a la derecha. La postura es retomada fielmente en el crucifijo atribuido por Pinzuti a Miguel Ángel, que, no obstante, hace la curva más sensible, alargando el pie izquierdo hasta superponerlo al derecho para dar mayor dinamismo a la postura. Respecto del planteamiento donatelliano, Miguel Ángel introduce dos novedades relevantes destinadas a revelar a los florentinos su mayor talento y conocimiento de la anatomía masculina: una ligera torsión del costado derecho hacia delante (esta sí, una innovación perfectamente lograda) y el abandono completo de la cabeza sobre el pecho. Es como si Cristo, en la agonía, se cerrara sobre su herida para protegerse del dolor antes de abandonarse a la muerte. El abandono total de la cabeza y la ligera y consiguiente rotación del hombro izquierdo es otro elemento característico de muchos dibujos de crucifixiones de Miguel Ángel, entre ellos el dibujo de Oxford [FIG. 29]. Así como es muy original la superposición del pie izquierdo al derecho, que volverá en muchos otros dibujos de Miguel Ángel.

La perfecta representación del tórax presenta ese delicado afloramiento del costado por debajo de la descarnada musculatura

con los ápices de las costillas esfumados y redondeados. El abdomen, apenas modulado, deja entender los sufrimientos del largo ayuno anterior al martirio. Al lado, y en contraste con esta realista definición plástica, encontramos un tratamiento del pelo típico de las simplificaciones de la estatuaria florentina de fines del siglo XV y el anguloso plegado del taparrabos que caracteriza las imágenes, pintadas o esculpidas, de aquellos años. Es precisamente el taparrabos con su nervioso plegado el que data estilísticamente la estatua a fines del siglo XV. La secuencia de los pliegues (y no podía ser de otra manera) evoca aquellas del manto de Cristo en la *Incredulidad de santo Tomás* de Verrocchio, el otro maestro con el cual Miguel Ángel pretendía confrontarse para superarlo. La presencia simultánea de elementos fuertemente innovadores, como el modelado anatómico, y de elementos transpuestos de la tradición definen perfectamente la fase evolutiva del joven Miguel Ángel, ya empeñado en superar los ejemplos precedentes.

Ningún otro tórax en abandono puede acercarse a este del *Crucifijo,* si se excluye el de la *Piedad Vaticana*. Incluso la herida que sigue la línea del costado, los pezones apenas esbozados y la morbidez de la zona abdominal son muy similares en las dos obras, hasta el punto que los dos hombres son fácilmente identificables como la misma persona, puesta en la cruz en 1494 y depuesta para ser depositada sobre las piernas de su madre cuatro años después, con la conquista de una madurez expresiva ya bien anunciada en la primera obra.

Más nerviosos aparecen los músculos del muslo y su unión a la rótula perfectamente definida, muy cercanas estilísticamente a las piernas del *San Próculo* de Bolonia. Son todos ellos detalles de los que el joven podía estar orgulloso y mostrarlos con arrogancia al prior del Santo Spirito para dejar atrás, para siempre, las nudosas anatomías de los Sangallo, de Donatello, de Bertoldo y de Benedetto da Maiano, que precisamente en la definición del tórax y

de los músculos de las piernas muestran toda su incomprensión de la máquina corporal.

En este *Crucifijo* aparece, por primera vez, un elemento que caracterizará la producción sucesiva del escultor, la exageración de algunos detalles anatómicos llevada al límite de lo verosímil para dar a la imagen un *pathos* que solo se puede obtener con el forzamiento del límite naturalista. El cuello reclinado tiene una curvatura exagerada, que el artista volverá a proponer en el *Cristo de la Minerva* y, luego, mucho más tarde, en aquel del Cristo de la *Piedad Bandini,* una exageración querida para contar mejor el sufrimiento y el abandono del cuerpo moribundo.

Para construir de manera dinámica la torsión, Miguel Ángel hace adelantar el pie izquierdo sobre la cruz, un elemento rarísimo en la iconografía del siglo XV; ningún otro artista ha representado con tanta insistencia a Cristo crucificado con el pie izquierdo adelantado. No sabemos qué razones impulsaron a Miguel Ángel hacia esta elección iconográfica tan original. La decisión de adelantar el pie izquierdo puede haber sido dictada también por la voluntad del prior de ajustarse a la ortodoxia de Savonarola que privilegiaba esta iconografía, como demuestran casi todas las imágenes que acompañan los incunables dados a la imprenta en Florencia entre 1487 y 1497. El joven artista queda tan influido que vuelve continuamente a ello en su vida.

Sobre la frente se ve la raya del pelo ligeramente ondulada en mechones alternos que volverá a ser casi idéntica en la frente del Cristo de la *Piedad Vaticana*. También la barba muestra una evolución típica del siglo XV tardío, con pequeños mechones simétricos que se levantan desde la mejilla, donde el escultor graba en el nacimiento del vello pequeños mechones ahuecándolos en la superficie, como hará en la barba del Cristo de la *Piedad Vaticana* pocos años después. La corona de espinas, simplificada en dos racimos entrelazados, la volveremos a encontrar casi idéntica en las manos de los ángeles en el *Juicio Universal*.

Por último, el taparrabos revoloteante, un elemento muy innovador de la escultura, nos advierte que el prodigioso muchacho florentino está extendiendo su desafío a los escultores de toda Europa, sobre todo a los flamencos que con sus tallas invaden el mercado de la devoción católica europea. El taparrabos agitado por el viento es una característica de toda la pintura y la escultura flamenca del siglo XV tardío, admirada y estudiada por Miguel Ángel a través de las estampas de Martin Schongauer y de otros artistas nórdicos. Este revoloteo de las telas, complacido como una nueva conquista del movimiento, sigue una evolución rígida en los ángulos que pliegan la tela sin nunca redondearla e hincharla desde dentro, como harán los revoloteos barrocos. La comparación entre este tipo de agitación enrigidecida por los ángulos agudos y los hinchados revoloteos que caracterizan desde el siglo XVII los crucifijos europeos, distingue de manera muy clara el carácter de las dos épocas y la diversa sensibilidad espacial.

Sensible a los ejemplos de más allá de los Alpes, ya Donatello, en Padua, había hecho revolotear, gracias a la ductilidad del metal, un borde de taparrabos e incluso un borde de la cuerda que lo sostiene. Miguel Ángel en su desafío va más allá y hace hinchar ligeramente el tejido para descubrir el lado derecho antes de volver a girarlo hacia el interior y hacerlo caer entre las piernas. Esta evolución de los pliegues es un elemento central para entender cómo Miguel Ángel sobrepasa los modelos nórdicos, que hacen del pliegue revoloteante de las telas, sobre todo en escultura, un elemento de complacido virtuosismo técnico. Estos modelos, con su agitado dinamismo, son llevados por Miguel Ángel a una medida totalmente italiana, más contenida, sin perder su evocación dramática del viento que se levantó sobre la tierra en el momento de la muerte de Cristo.

Por otro lado, la del Cristo en la cruz es una narración que tiene pocos márgenes de inventiva para un artista, salvo el cuidado de los pequeños detalles, que definen formal y técnicamente la imagen. Miguel Ángel muestra haber comprendido el desafío posible y haber

llevado cada uno de estos detalles a la máxima potencia expresiva, gracias a una técnica extraordinaria que doblega la madera como si fuera arcilla.

Esta escultura presenta un detalle que nos revela, ya en aquella fecha precocísima, la tensión dramática del artista con la materia, una tensión que lo acompañará toda la vida y que en parte no estamos en condiciones de comprender ni siquiera hoy. El trozo derecho de la barba no está tallado, sino esbozado. El hecho es inexplicable desde el punto de vista racional, como lo son las partes no finitas en todas las esculturas y pinturas de Miguel Ángel (con la excepción quizá del *Tondo Doni,* donde, sin embargo, las sombras de la camisa de María parecen dejadas en estado de preparación). Y es inexplicable y asombroso en una escultura de modelado tan perfecto y acabado, que permite que el artista renuncie al estrato de estuco que en las producciones florentinas contemporáneas completaba y mejoraba el modelado antes de extender el estrato pictórico. El estuco es aquí sustituido por una ligera preparación de albayalde, precisamente porque el modelado ya es en sí perfecto. Sobre este modelado el artista extiende la policromía de la piel hoy perdida. Inexplicablemente, y es justo subrayar este adverbio al que debemos encomendarnos por ahora, no completa la barba sobre la mejilla derecha. ¿Por qué deja abierta y no terminada una sección de escultura que habría podido completar en pocas horas? No es, desde luego, una razón práctica la que lo impulsa a semejante acto.

Quizá nunca entendamos por qué Miguel Ángel dejaba abiertas sus obras (ocurre lo mismo en las pequeñas pinturas tardías para Vittoria Colonna y Tommaso Cavalieri que tienen, a diferencia de todas las réplicas de los copistas, pequeñas partes no terminadas), pero podemos imaginar que el muchacho de diecinueve años, que ofrece al prior del Santo Spirito esta donación imperfecta, por no conclusa, ya es consciente de que en esta imperfección la donación contenía tales maravillas y tales pruebas de ingenio como para imponer aquello que a los otros no se les habría permitido. En este

sentido la falta de acabado de ese detalle equivale a una firma autógrafa puesta en la escultura.

Leído en estos términos el *Crucifijo del Santo Spirito* anuncia todos los desafíos futuros de Miguel Ángel y su promesa de transformar el arte italiano en todas sus manifestaciones. Promesa que encontró aplicación clamorosa y definitiva precisamente en la decoración de la bóveda Sixtina.

46 La cuestión del *Crucifijo del Santo Spirito* fue abordada recientemente por mí en A. Forcellino, *Maestri e allievi nella competizione rinascimentale,* en *Götterhimmel und Künstlerwerkstatt. Perspektiven auf die Kunst der italienischen Renaissance,* al cuidado de J. Dellith, N. Horsch y D. Roberts, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2019, p. 109. A este estudio se remite para toda la documentación científica relativa al crucifijo de Miguel Ángel para el Santo Spirito.

Tercera parte
La Edad de Oro

La hora de Rafael

Habrían bastado pocos años a Miguel Ángel para llevar a cabo la otra empresa mastodóntica en la que nunca había dejado de trabajar, aquella de la tumba de Julio II. Pero el destino había decidido otra cosa. Apenas cuatro meses después del triunfo de Ognissanti, Giuliano della Rovere muere asistido amorosamente por su hija Felice y por un médico judío. Esta vez nadie puede salvarlo: ningún fruto milagroso, ni los melocotones ni el oro disuelto en el licor que le hacen ingerir, ni siquiera las manzanas de las Hespérides lo habrían salvado de su agotamiento nervioso. La ciudad llora y se desespera como no había ocurrido desde hacía siglos. Más que todos llora Miguel Ángel Buonarroti. Si la muerte de su gran protector es una mala noticia, el nombre de su sucesor es una noticia desastrosa. Giovanni de Medici sube al trono de Pedro el 19 de marzo de 1513, con un desfile triunfal digno del nombre que lleva. El coste exorbitante de aquel triunfo anuncia al mundo la grandiosidad de su papado, pero a Miguel Ángel le augura tiempos difíciles[47].

Otro genio en la capilla

Con la entrada en escena del hijo de Lorenzo el Magnífico, elegido papa más por la astucia de algunos jóvenes cardenales que por méritos teológicos o políticos, la escena artística está destinada a ser totalmente ocupada por el otro genio que cambiará el arte italiano y el modo de producirlo, Rafael Sanzio de Urbino.

Hijo de Giovanni Santi —pintor y refinado intelectual de la corte de los Montefeltro, autor de una crónica rimada sobre la pintura italiana ya en 1486 y de algunas muy notables obras de arte—, Rafael es muy distinto de Miguel Ángel. Está dotado de un talento pictórico extraordinario, pero sobre todo de una curiosidad intelectual que lo hace capaz de acoger y mejorar las propuestas y las investigaciones de sus contemporáneos.

Podríamos decir que Rafael activa y desarrolla la propia creatividad en las relaciones con el mundo circundante, mientras que Miguel Ángel la alimentaba a través de la separación de ese mundo. Su aspecto físico hace presagiar la gentileza de carácter como la belleza de algunas flores preludia su perfume. El cuello larguísimo sostiene un rostro regular enmarcado por un denso cabello castaño que le baja apenas ondulado hasta los hombros. Pero sobre todo los ojos, marrones y grandes, se abren sobre el mundo con una benevolencia que enamora a cualquiera que lo conozca. No hay documento dejado por sus contemporáneos que deje de recordar su amabilidad y su profunda lealtad. Este don natural de gracia y gentileza pasará a su pintura como un don al mundo entero y lo ayudará a conquistar en poquísimo tiempo la admiración de toda Europa.

Trasladado a Florencia en torno a 1504 para introducirse en el mercado más rico de Italia en aquellos años y para estudiar a Leonardo da Vinci, al que elige como su indiscutible maestro, Rafael durante la estancia capta inmediatamente las potencialidades del mismo Miguel Ángel, del que estudia con atención el *Tondo Doni,* con tanta atención que en su *Descendimiento Baglioni* copia literalmente la osada torsión de la Virgen miguelangelesca. En su retablo [*«pala»*], la restituye dulcificada y mejorada en la pose de una de las Marías que auxilia a la Virgen desvanecida.

Julio II lo había comprendido plenamente y lo había llamado a Roma para confiarle la decoración de las estancias de sus apartamentos en 1508, pero mientras vivió el papa Della Rovere el destino de sus preferencias había sido Miguel Ángel. Y quizá esta

primacía no habría sido puesta en discusión tampoco por Giovanni de Medici, si no fuera que había cuentas que ajustar entre él y el malhumorado artista al que todo el mundo aclamaba.

Giovanni de Medici y Miguel Ángel habían compartido durante muchos años la misma mesa, la misma casa en Florencia cuando el padre de Giovanni, Lorenzo, consciente del talento del muchacho, lo había acogido en casa tratándolo como un hijo. Pero cuando en 1494 el régimen mediceo había sido derrocado por los republicanos, empujados por Savonarola, Miguel Ángel los había abandonado sin demasiados miramientos y se había ido a trabajar para la República de Pier Soderini, esculpiendo para él incluso su símbolo más orgulloso, el *David* de mármol situado como un guardián de la libertad junto al Palacio Viejo, sede del gobierno de la ciudad. No nos puede asombrar, pues, que el papa no sintiera ninguna simpatía por el artista y eligiera al joven Rafael como único intérprete de la propia autocelebración política.

En el curso de un año, y gracias a algunas circunstancias particulares, como la muerte de Bramante en 1514, Rafael se convierte en el árbitro absoluto de la escena artística romana, a pesar de que había llegado a Roma incluso Leonardo da Vinci, huésped del papa y de su hermano Giuliano en el Belvedere, pero rodeado por un halo de descrédito por su ineficiencia y sus excesivos fracasos. A pesar de que en noviembre de 1512 Miguel Ángel había sido celebrado como artista divino en toda Italia, apenas seis meses después desaparece casi por completo de la escena pública, ocupada casi exclusivamente por Rafael.

A Rafael el papa confía, en rápida sucesión, los mayores encargos artísticos: la reconstrucción del nuevo San Pedro, la finalización de la decoración de las Estancias Vaticanas, la decoración de las Logias, la edificación de la villa de la familia en Monte Mario (hoy Villa Madama), además de otros encargos de pinturas celebrativas que enviar por el mundo a modo de embajadoras de la grandeza de los Medici y el papado Medici. Toda la comunidad intelectual romana mira a este joven prodigioso, afable

y agudo, como la nueva luz del arte italiano. Rafael empieza su trabajo de estudio filológico del patrimonio anticuario que lo conducirá al proyecto de una reconstrucción de la planta de la antigua Roma, empresa alentada por todos los intelectuales presentes en la ciudad. Luego, como si no bastase, para emular el favor del papa, los más influyentes y ricos ciudadanos de Roma, como el riquísimo banquero Agostino Chigi, tratan de obtener de Rafael algo de su mano, llevando así su fortuna más allá de lo indecible.

Los compromisos de Rafael para la corte vaticana se vuelven, en resumen, tan exigentes que hasta Agostino Chigi debe luchar con el papa para poder servirse del artista. Nadie habría podido satisfacer semejante volumen de solicitudes sin deteriorar su producción ni marchitar su vena creativa, pero Rafael había manifestado de manera muy amplia su genialidad. A diferencia de Leonardo y de Miguel Ángel, que vivían de manera solitaria el trabajo y la propia investigación, Rafael tenía el don de aprovechar y organizar el talento ajeno sirviéndose de él para sus proyectos profesionales. Esta capacidad, que era fecundada por un carácter gentil y sociable, al punto de que su misma figura física bella y agraciada parecía una invitación a la amistad, no concernía solo a la actividad artística en sentido estricto, sino, más en general, a una investigación intelectual que abrazaba muchos campos del saber contemporáneo.

Llegado a Roma, Rafael se convirtió en poco tiempo en el centro de un círculo intelectual compuesto por los mayores ingenios de entonces. Baldassarre Castiglione, Andrea Navagero, Agostino Beazzano, Pietro Bembo, Fabio Calvo y muchos otros, personajes comprometidos en un proyecto de renacimiento de la sabiduría y la cultura antigua, no solo en términos figurativos, sino también en términos intelectuales en sentido amplio. El proyecto de Rafael se ligó de inmediato a aquel de una corte extraordinariamente evolucionada, empeñada en el renacimiento de la mítica Edad de Oro, una edad en la cual la paz, la sabiduría y la belleza habrían triunfado.

El proyecto había sido concebido por Julio II, que precisamente a Rafael, ya en 1508, había dado el encargo de definirlo en términos concretos en la decoración de la Estancia de la Signatura, en particular en la representación de la llamada *Escuela de Atenas,* que no era más que el manifiesto visible de una tradición de sabiduría que llegaba sin interrupción desde los padres fundadores de la filosofía moderna, Aristóteles y Platón, hasta los personajes de la Roma contemporánea, entre los cuales destacaban el mismo Rafael y Miguel Ángel, Bramante, fray Giocondo y otros personajes de aquellos años: todos, con el propio talento y la propia sabiduría, testimoniaban cómo la legítima heredera de aquella tradición era precisamente la Roma cristiana gobernada por Julio y luego por León.

Comprometido en este ambicioso proyecto de renacimiento intelectual, Rafael había organizado de manera completamente moderna su *atelier,* en parte eliminando y en parte renovando la tradición del taller renacentista. En el estudio de Rafael los colaboradores ya no estaban empeñados en las operaciones preliminares a la ejecución directa del maestro, sino que a cada uno de ellos se confiaba la tarea más afín al propio talento, un talento que Rafael primero se encargaba de descubrir, luego de incrementar y, por último, de promover a través de la coordinación del trabajo colectivo. La inteligencia productiva de Rafael se concreta en su capacidad de dirección, que abandona todo freno competitivo para dar espacio al talento individual de sus discípulos. Semejante capacidad brota de una seguridad y una conciencia del propio genio que faltaba a los artistas del siglo precedente. Comprometido en la investigación intelectual con los mejores cerebros de su tiempo, el pintor recibe grandes estímulos y emprende nuevos desafíos artísticos que refinan los instrumentos de la representación.

El verdadero control del trabajo colectivo se producía a través de la realización de dibujos muy cuidadosos, que servían de base para la ejecución de los grandes ciclos pictóricos, y también de sus cuadros y retablos. Los discípulos de Rafael, a diferencia de cuanto

ocurría en el taller renacentista y continúa ocurriendo en el taller de Leonardo y en las obras de Miguel Ángel, participaban también en el proyecto de los dibujos preparatorios, contribuyendo al desarrollo de la idea inicial trabajando en dibujos que luego habrían confluido en el modelo final, con todas sus sombras y detalles, listo para convertirse en pintura sin ninguna variación. Un procedimiento que habría sido impensable para Leonardo, que aportando hasta el final relevantes variaciones a sus obras excluía la posibilidad de hacer participar a los asistentes en su ideación, sino que los destinaba, si acaso, a la copia, aunque con el apoyo de sus intervenciones directas.

El dibujo preparatorio para el fresco de la *Escuela de Atenas,* llegado hasta nosotros en un excelente estado de conservación (gracias al hecho de que los dibujos de Rafael se convierten de inmediato en objeto de veneración por parte de coleccionistas contemporáneos suyos), nos dice, en cambio, que Rafael había desarrollado un modo distinto de operar, permitiendo que sus discípulos expresaran el propio talento con el fin de ofrecer una contribución significativa al trabajo colectivo. Sabemos que a Giovanni da Udine se le daba un gran espacio y libertad en el desarrollo e ideación del retrato de animales y plantas; y que a Giulio Romano se le encargaba estudiar la complejidad de los gestos y el movimiento de las figuras, como se verá en la continuación de su obra; así como a Giovan Francesco Penni, otro artista del taller muy amado por el maestro, se le daba espacio para el estudio de las poses más calmas y dulces, casi una continuación del patrimonio figurativo de los retablos de altar florentinos del siglo XV.

Con esta formidable estructura a sus espaldas, que fue también una estructura de convivencia e intercambio humano y afectivo estable durante toda la vida del maestro, Rafael se dispuso a cambiar en menos de diez años el rostro de Roma, no solo con las empresas materiales que le fueron confiadas, sino también a través del estudio científico de la planta de la antigua Roma, un proyecto

destinado a dar a luz a toda la arqueología moderna y al cual debemos la buena conservación del patrimonio arqueológico italiano, que precisamente gracias a su intuición se convierte en patrimonio compartido y apreciado en los siglos sucesivos.

Semejante inteligencia y semejante talento creativo no podían más que dejar huella en la Capilla Magna, convertida ahora en el lugar de celebración de la grandeza de los papas modernos, pero también de la misma civilización cristiana.

Ciertamente el espacio disponible para una nueva intervención casi se había agotado ya en tiempos de Julio II, que había debido proceder al desbastado del cielo de Piermatteo d'Amelia para dejar su huella en la capilla. Pero la cultura familiar del nuevo papa Medici le sugirió una intervención capaz de resolver también la cuestión del espacio. Crecido entre los tapices flamencos que habían sido la gloria familiar —y que eran tan preciosos que habían sido empeñados por su hermano Piero para financiar sus patéticas batallas militares—, León X tuvo la idea de confiar a Rafael los cartones preparatorios de una serie de diez tapices que se tejerían en Flandes y que colgarían en ocasión de las grandes celebraciones bajo las pinturas de las paredes de la Capilla Sixtina, para cubrir, en esas ocasiones, las falsas cortinas realizadas al fresco y consideradas algo demasiado pobre para la pompa que tenía en mente el papa.

Si la majestad papal había sido interpretada por Julio II como integridad territorial y control militar, además de teológico, para Giovanni de Medici, hombre débil y mundano, fue interpretada como exhibición de extremo lujo y despliegue de poder; a tal punto que, con las prepotentes campañas nepotistas realizadas a favor de su heredero Lorenzo de Medici, depauperará todo el tesoro que Julio II había recogido en las arcas de la Iglesia para asegurar su autonomía e intentar la reconquista de Constantinopla. En el surco de la peor tradición familiar y nepotista italiana, Giovanni de Medici encontró oportuno gastar el dinero acumulado para la cruzada contra los turcos en conquistar un reino (el ducado de Urbino) para

su inepto sobrino. Florencia, cuyo control daba por descontado, había sido destinada a su hermano Giuliano.

Así, en la Capilla Magna, donde se proyectaba públicamente su majestad, Giovanni imaginó los fastuosos tapices entretejidos de oro porque era precisamente el oro —aquel de los ornamentos sagrados que hizo suministrar y aquel entretejido en las sedas en el taller flamenco— lo que satisfacía su delirio de pompa. Una capilla gigantesca, embellecida por los colores del lapislázuli, transformada en el perímetro inferior en un cofre de oro, era el lugar en el que deseaba encontrarse el hijo de Lorenzo de Medici, que había crecido en medio de la pompa.

La decisión de León tenía también un carácter afectivo privado, porque retomaba la tradición familiar que había visto a su padre, Lorenzo, confiar a Leonardo un proyecto de tapiz cuarenta años antes. Pero ahora que tenía a su plena disposición a Leonardo da Vinci, llegado casi como un exiliado a Roma, decidió no confiarle a él, considerado demasiado ineficaz, sino a Rafael el proyecto de ejecución; señal evidente de la escasa consideración que León tuvo por Leonardo.

La majestad conferida por los tapices de oro era característica del gusto consolidado en las cortes principescas europeas y un hombre como León estaba más familiarizado con la elegancia que con el aprecio del verdadero arte, por el cual nunca había mostrado ningún interés, al punto que tuvo que inventarse, después de la elección, algunos encargos artísticos que nunca había favorecido. A diferencia de Julio II, que fue un gran entendido en arte, León era más sensible a la fascinación mundana del lujo y de la riqueza que a las sutiles seducciones del nuevo arte: por estos motivos, la tela preciosa era aquello que sentía más familiar. La decisión de encomendar los tapices a Rafael se explica perfectamente por su particular gusto mundano y por la tradición familiar, y sobre todo por el deseo de entrar también él en la historia artística de la Capilla Magna, donde los Della Rovere habían dejado huellas indelebles. Esos mismos Della Rovere contra los cuales, después de haber

recibido de ellos toda clase de beneficios e incluso hospitalidad durante el exilio, el papa Medici se estaba encarnizando para sustraerles el ducado de Urbino y dárselo a su sobrino, Lorenzo de Medici, brillante solo por su mediocridad.

León, aunque carente de gusto, era bastante inteligente para entender que debía entrar en la capilla junto al artista proclamado como el nuevo sol del firmamento italiano, destinado —en las intenciones del papa— a mortificar a aquel infiel e ingrato Miguel Ángel, que se había ocultado en una modesta casa, no lejos de la columna trajana, para esculpir las estatuas de la tumba de Julio II, que incluso a punto de morir se había ocupado de su terrible Miguel Ángel, el único hombre en el mundo que podía entenderlo.

Los tapices de Rafael

El tema de los tapices que debe concluir la gran historia del cristianismo narrada en la capilla es aquel de los *Hechos de los apóstoles,* Pedro y Pablo, las figuras más cercanas a los papas y que han iniciado el magisterio de difusión de la palabra de Cristo en que se siente comprometida la Iglesia de Roma[48]. En muchos aspectos es precisamente este proyecto el que registra los grandes cambios producidos en los últimos cuarenta años en la sociedad italiana y que de hecho se manifiestan con gran evidencia en aquel lugar fuertemente simbólico.

Treinta y cinco años antes un papa, Sixto IV, había pedido a los artistas que realizaran una narración que tenía las características de una manufactura artesanal, aunque muy preciada. Los artistas se habían comprometido a confeccionar decoraciones que tuvieran elementos materiales y formales extremadamente parejos, en representación de un modo de hacer y de crear que unía a toda Italia, si no a toda la Europa cristiana. Botticelli, Perugino, Rosselli, Ghirlandaio y los otros colaboradores habían cuidado personalmente no solo los dibujos preparatorios, sino la ejecución de cada detalle, la extensión del lapislázuli, la aplicación de las

láminas de oro y la variedad de las decoraciones textiles que, junto con las poses agraciadas pero repetitivas, constituían la esencia del arte contemporáneo. En los años siguientes la figura del artista había evolucionado y se había transformado mucho, al punto que a Rafael se le pidió sustancialmente un proyecto, una idea que otros (los talleres textiles flamencos) realizarían. Este paso marca el definitivo reconocimiento del papel creativo del artista respecto del artesano que había sido hasta la generación precedente.

El artista es aquel que inventa imágenes y en esta capacidad suya de idear la forma (sea arquitectónica, pictórica o escultórica) asume un papel nuevo dentro de la sociedad y la política. El valor se ha desplazado lentamente de la ejecución a la ideación y de la preciosidad del pigmento y del oro a la capacidad creativa como característica puramente intelectual y ya no material del artista. Ciertamente la ejecución, sobre todo, en el caso de la pintura, tiene un valor fundamental porque implica una manualidad, una gestualidad y una creatividad operativa que aún distingue la obra del maestro de aquella de los colaboradores, aunque —precisamente con Rafael— esta distinción se haga extremadamente problemática ya a los ojos de sus contemporáneos. Quizá sea solo una coincidencia o un signo de los tiempos, pero es el paso del pontificado de Julio II al de León X donde se produce una relajación del interés por la ejecución directa del artista en las obras que salen de su taller. Esta relajación del interés por la ejecución queda patente en la gestación de las pinturas de las Estancias Vaticanas. Mientras vivía Julio II, Rafael había hecho un uso prudente de la colaboración de los asistentes; hasta la estancia de Heliodoro podemos hablar de una pintura enteramente rafaelesca, con la realización, en la *Liberación de san Pedro,* de una de las cumbres ejecutivas, además de ideativas, de la pintura de todos los tiempos. Pero, claro, Julio era un hombre atento a los valores ejecutivos del arte, quizá porque era un hombre del siglo XV que no podía dejar de apasionarse por la preciosidad de la ejecución manual. O, quizá,

sencillamente, porque era un coleccionista y amaba el arte figurativo de su tiempo.

Completamente distinta era la relación de León con el arte, su comprensión y su sensibilidad. En cuanto León ocupa el puesto de Julio, para ser precisos en el curso de la ejecución de la Sala de Constantino[49], en las pinturas se siente muy fuerte la presencia de los discípulos, sobre todo de Giulio Romano, y casi desaparece la mano del maestro. Es a ellos a los que Rafael deja no solo la ejecución, sino también la ideación de las decoraciones, quizá superado por los excesivos compromisos, pero ciertamente respaldado por la indiferencia de León. Es lícito suponer que Julio II nunca se habría conformado con una ejecución tan espuria de los frescos, como ocurre con León. De todos modos, esta transición también del gusto secunda un nuevo uso del genio de Rafael, destinado cada vez más a la dirección de los acontecimientos que a su realización manual.

No sabemos cuánto esta transición, concretada con la comisión de los tapices, nace de la conciencia de las nuevas posibilidades del talento inventivo del artista o —más sencillamente— es solo el fruto de los numerosos encargos que el artista había aceptado después de 1514, y que aconsejaron al papa una encomienda que lo comprometiese de manera limitada. Dejando al margen la pasión por el oro y la seda de León, quedaba a su voluntad pedir a Rafael que realizara el diseño de los tapices y la realización de los cartones preparatorios que posteriormente serían enviados a Flandes, o pedirle la realización de verdaderos frescos con los que sustituir las falsas cortinas de tela. Es un hecho que el encargo de proyectar un bien «mueble» como los tapices (que toman consistencia y adquieren valor sobre todo por el precioso trabajo de los tejedores flamencos y por los hilos de oro y de seda entrelazados en sus telares), parece hecho aposta para valorizar la nueva dimensión creativa que Rafael había organizado con su escuela.

En esta fecha está casi completo el equipo que lo habría asistido y seguido durante los años (poquísimos) que lo separaban de su

muerte: Giulio Romano, Giovanni da Udine y Giovan Francesco Penni están ya trabajando en su estudio y pueden tener un papel de primer plano en la realización de los cartones que serían enviados al taller de Pieter van Aelst, en Bruselas, que los habría tejido con sus prodigiosos telares.

La imagen invertida

Antes de adentrarnos en las vicisitudes de este cometido, es preciso aclarar que el encargo presentaba algunos problemas técnicos muy serios: los cartones preparatorios debían realizarse con pintura al temple muy líquida, para no estropear el soporte, y debían prever un tejido «reflejado». Para urdir el tejido los trabajadores operaban desde atrás del tapiz y la imagen definitiva resultaría «reflejada» respecto de la confeccionada por el artista. Este era solo uno, y ni siquiera el principal, de los problemas. Aunque buenos, los tejedores flamencos no habrían podido ciertamente igualar los matices obtenidos mezclando los pigmentos de colores con el óleo, porque debían combinar hilos de seda ya teñidos y disponibles en una gama limitada de tonalidades; mientras que el pintor, mezclando los pigmentos en la paleta, puede obtener una gama casi ilimitada de matices. De algún modo, la imagen debía ser simplificada y contradecir en parte la cifra estilística de Rafael que, gracias a la lección de Leonardo, había desarrollado un esfumado delicadísimo capaz de dar la impresión de que sus figuras respirasen a gusto en la atmósfera natural. Rafael debía simplificar las densificaciones de sombras y de luz, imaginando necesariamente un aplanamiento de las figuras y una limitada profundidad de los fondos.

El uso de la seda en vez del color al óleo amenazaba con ser una regresión respecto del uso del óleo en el cual Rafael, refinando la técnica del esfumado, había alcanzado efectos extraordinarios. Por más que preciosa en sus materiales, la técnica del tapiz ponía unos límites radicales a la congruencia de las imágenes y precisamente en un contexto como el de la Sixtina, donde la inmensa bóveda de

Miguel Ángel parecía carente de cualquier artificio y las figuras se movían de manera totalmente natural. Los tapices habrían sido colocados en la franja más cercana al espectador y cualquier incongruencia se habría hecho inmediatamente visible. El joven artista era llamado a un desafío terrible y, sobre todo, en un momento tan denso de compromisos.

El primer pago por los cartones suministrados es de junio de 1516, una fecha que permite suponer el inicio de los trabajos de ideación en 1514-1515, años en que el artista estaba comprometido en la decoración de las estancias, el estudio de la planta de Roma, la reconstrucción de San Pedro y el diseño de Villa Madama. Se necesitaba una invención que permitiera superar los obstáculos materiales y estilísticos que presentaba la empresa. Era un desafío que parecía hecho a propósito para un talento versátil como el de Rafael, que iba de la pintura a la arquitectura, del teatro a la arqueología e incluso a la poesía: una dimensión universal del saber y de la creatividad que precisamente con él se convierte en un modelo de modernidad.

El estilo monumental

Como los amigos de Rafael no dejan de subrayar justo en aquellos años, su arte tenía el carácter de una imitación perfecta de la naturaleza, sus pinturas eran tan verosímiles que eran consideradas por muchos una superación de la naturaleza misma. Sus figuras parecían creadas por Dios y no por los hombres. Comentando el retrato de Antonio Tebaldeo, Pietro Bembo había escrito que aquella pintura se parecía a Tebaldeo más de cuanto Tebaldeo se parecía a sí mismo:

> Ha retratado a nuestro Thebaldeo tan natural que él no es tan similar a sí mismo, como en esa pintura.
>
> [*Ha ritratto il nostro Thebaldeo tanto naturale che egli non è tanto simile a sè stesso, quanto gli è quella pittura*[50].]

Una glosa crítica fundamental para entender el arte de Rafael. A diferencia de Miguel Ángel, que representaba al hombre siempre atravesado por una incontenible energía, en el acto de realizar o intentar una acción que lo comprometía de manera dramática, Rafael tenía el don de representar al hombre en la armonía de una satisfecha quietud. Si la belleza de Miguel Ángel era siempre terrible, la de Rafael era siempre complaciente, como debía sentirse él mismo rodeado por el afecto y la gratitud de toda una corte.

Las figuras de Rafael no luchan por el propio destino porque ya han agotado sus aspiraciones vitales. Ningún drama se transparenta de las poses agraciadas de las Vírgenes de Rafael, ellas irradian la satisfecha benevolencia de un mundo en paz. El mismo sentimiento de quietud, de alcanzada armonía, se trasluce en sus escenas narrativas históricas como aquellas de la *Escuela de Atenas,* donde todos participan en el logro compartido de un saber que procura felicidad. Incluso en el fresco de la *Misa de Bolsena,* en la última estancia pintada precisamente a la vigilia de la muerte de Julio II, el acontecimiento dramático del milagro de la hostia ensangrentada en el altar es presentado con una calma sentimental que emana de los personajes, en absoluto turbados por cuanto ven suceder ante sus ojos.

No hay duda de que esta aspiración a la representación de un mundo feliz, del que emana una profunda quietud y una belleza que tranquiliza de por sí, está presente desde las primeras pruebas del artista y decreta su éxito ya en la primera década del siglo, en los tiempos de las tablas florentinas y del *Desposorio de la Virgen* de Brera. El encuentro con Leonardo fecunda aún más esta aspiración al equilibrio emocional, concentrando la investigación del artista en la combinación del color, la luz y el esfumado, instrumentos que sirven a Rafael (y a Leonardo) para ahondar en la profundidad psicológica de los personajes e incluso en la dulzura tranquilizadora del paisaje. La lección leonardesca aprendida en Florencia se manifiesta plenamente en Roma en la pintura de la *Galatea* [FIG. 44] para Agostino Chigi (1513), donde el artista —aun partiendo casi

literalmente de la invención de Leonardo, la *Leda*— confiere a la ninfa un dinamismo, una transitoriedad de movimiento y de afectos que deja muy atrás el modelo original.

La superación del modelo leonardesco es fruto del encuentro con el arte clásico que fulmina al joven umbro en el momento de su llegada a Roma. Desde hace décadas, quizá siglos, la estatuaria antigua inspiraba a los artistas italianos; pero el efecto sobre Rafael es completamente distinto. Rafael, entre los primeros del mundo, consigue aislar e identificar una evolución estilística del arte clásico y esto gracias a sus observaciones y a sus estudios sistemáticos de las ruinas, pero también a la aportación de intelectuales comprometidos en el estudio filológico de la literatura antigua; intelectuales como Fabio Calvo, que traduce para él a Vitruvio del latín y discute con él de estilos y de composiciones iconográficas, poniendo en relación las fuentes escritas con los testimonios que emergen de las excavaciones arqueológicas hechas en la urbe. Lo que, hasta la generación anterior, había sido un indistinto patrimonio de imágenes se convierte en un corpus de obras situadas en una cronología muy precisa. Esta cultura anticuaria finalmente sistemática será la clave para resolver la difícil cuestión de los tapices para la Sixtina.

Precisamente con ocasión de la ejecución de los tapices, Rafael profundiza la diferenciación de los estilos clásicos identificando en los relieves de época augustea y trajana aquella cima de equilibrio y solemnidad posteriormente perdida. Impulsado por la necesidad de simplificar el estilo (en función de una técnica que limitaba la expresión), pero de recuperar monumentalidad y decoro para resistir la confrontación con Miguel Ángel, Rafael reconsidera de manera creativa el repertorio clásico testimoniado en los bajorrelieves de época imperial. La referencia explícita a estas fuentes iconográficas produce una rápida evolución del lenguaje celebrativo de la corte leonina, que en su intento de legitimarse como heredera del clasicismo adopta precisamente el estilo imperial como lenguaje oficial. Por otro lado, los bajorrelieves de época augustea y trajana

habían puesto a punto un lenguaje que, en la medida de sus gestos, en la naturalidad decorosa de las poses había alcanzado una monumentalidad al mismo tiempo rica en *pathos* emotivo. Que León X y su círculo querían identificarse con la solemnidad augustea había estado claro desde la puesta en escena de la procesión que había seguido a la coronación, luego en las fiestas celebradas en el Capitolio en septiembre de 1513 con ocasión de la concesión de la ciudadanía honoraria romana al hermano del papa, Giuliano de Medici. En esta circunstancia se había reconstruido con el Capitolio un teatro efímero, de formas totalmente clásicas, y todas las representaciones habían tenido un carácter fuertemente evocador de la cultura antigua[51].

Un paso importantísimo en esta dirección se había dado ya en la época de Sixto IV en la construcción del coro de San Pedro, un monumental recinto de mármol esculpido erigido sobre la tumba del santo en la vieja basílica constantiniana [FIG. 30]. El coro fue luego demolido y trasladado al actual archivo de las obras de San Pedro en la época de la construcción del baldaquín de Borromini, pero ya Shearman, en su fundamental estudio sobre los cartones de Rafael para los tapices[52], había identificado en este modelo la fuente precisa de inspiración para muchas de las representaciones rafaelescas.

Este coro, del que se ha escrito poquísimo al ser ya casi invisible al gran público, constituye un paso fundamental en la creación de un estilo clásico cristiano que la Iglesia adopta en la representación de su propia *dignitas* y que se muestra como directa descendencia de la *dignitas* imperial. Los relieves del recinto que decoraba la parte más sagrada de la cristiandad, la tumba del apóstol Pedro, representan de forma perfectamente clásica algunas historias de la vida del santo. No asombra que Rafael haya hecho referencia a este monumento cuando interviene en otra área del Vaticano que por solemnidad y dignidad podía compararse con el coro de San Pedro, la Capilla Sixtina. Teniendo que simplificar por motivos técnicos el propio lenguaje, Rafael recurre a manos llenas, a veces citando

literalmente como en el *Sacrificio de Listra* [FIG. 31], a los bajorrelieves de época trajana, superando al coro de Paolo Romano, modelo aún inmaduro en ciertos aspectos. Al mismo tiempo, Rafael, remitiéndose a esta reciente, pero autorizada, tradición iconográfica, tomaba distancia del estilo de Miguel Ángel que, siguiendo otros recorridos, se mostraba todavía inalcanzable.

En esta fase de la escultura clásica había llegado aquel proceso de simplificación de las masas de gestos y de sombras dirigido a hacer el relato solemne y real, que ahora podía ser muy útil para la confección de los tapices. Una vez más la capacidad crítica de Rafael se convierte en el motor de su creatividad y de su genio. Las figuras que vemos contar las historias de los apóstoles que habían fundado la arquitectura de la Iglesia romana, Pedro y Pablo, se mueven con la naturalidad de las figuras esculpidas en los arcos triunfales de Trajano, en la columna historiada del Foro y en muchos otros relieves recogidos por los coleccionistas romanos ya en aquellos años. Además, Rafael obtiene el efecto de colocar a los apóstoles en su época histórica, puesto que ambos apóstoles desarrollaron su magisterio en el siglo I después de Cristo, cuando el estilo clásico en Roma alcanzaba sus cimas más altas.

El proceso de transformación o mutación estilístico está muy claro si se comparan las pinturas murales de las estancias realizadas en torno a 1515, sobre todo la *Batalla de Constantino,* con los cartones para los tapices. La diferencia parece evidente entre los dos tipos de composición y esto evidencia una capacidad nueva de Rafael, la de controlar el estilo expresivo para orientarlo al mejor resultado del relato. Todo esto que en el muro impulsaba el pincel de los discípulos a buscar el azar, el movimiento asombroso y la originalidad de los colores se aplaca repentinamente en los cartones preparatorios de los tapices, donde las figuras solo realizan gestos solemnes y mesurados, los colores son simplificados al máximo. Todo para alegría de los tejedores flamencos. Pero si la alusión al coro de San Pedro parece evidente e incontrovertible, la comparación con esos relieves revela, al mismo tiempo, la

superación de la cita casi *naïf* que el escultor Paolo Romano había hecho a la escultura clásica apenas cuarenta años antes.

La comparación entre los relieves y los tapices demuestra los distintos procedimientos de los artistas de la generación anterior respecto de Rafael. Paolo Romano y sus colaboradores habían aislado, extrapolado y reproducido de manera ostentosamente fiel algunos motivos, algunos gestos de los relieves antiguos. Las figuras de los relieves trajanos son aisladas y reproducidas como copias en el recinto del coro para dar una apariencia de solemnidad a la figuración, pero la narración continúa siendo tosca porque los grupos de figuras y el espacio en su interior aún son del siglo XV y las relaciones proporcionales son a menudo simplificadas de modo casi grotesco. Rafael propone, en cambio, otra interpretación de esos relieves, captando la sustancia de la narración en la congruencia espacial y en el relato equilibrado y ordenado; y solo en el interior de un discurso narrativo totalmente concluido y maduro son reconocibles los gestos y las citas de los relieves. Es un modo de proceder novísimo, que testimonia el pleno control de un estilo clásico al cual solo se habían aproximado los escultores de fines del siglo XV seducidos por la pose de un personaje o el realismo de un perro o de un caballo, pero incapaces de captar la claridad y el equilibrio de todo un discurso.

Los Hechos de los apóstoles: el fin de un largo relato

La Capilla Sixtina, en la que celebra los primeros ritos solemnes el nuevo papa Medici, es de hecho el relato de la cristiandad, el espejo del arte revolucionario de Miguel Ángel, pero también el escaparate del poder de los Della Rovere, cuyo emblema se encontraba por doquier en las paredes, desde los festones sostenidos por los *Desnudos* miguelangelescos a las frondas de los árboles pintados en el ciclo sixtino, incluso en los bordados de los vestidos de muchos protagonistas y, por último, en tamaño natural, en las falsas tapicerías del primer registro. El problema de Giovanni de Medici era

introducir su marca en la capilla más santa de la cristiandad y continuar el relato iniciado treinta y cinco años antes por los cuatro maestros de la Italia central. Rafael era la persona adecuada para realizar este objetivo.

Por lo que concierne al relato iconográfico, la elección de representar los Hechos de los apóstoles era una elección natural para un fino teólogo como era Giovanni de Medici. La cuestión urgente a la que debía responder, después de la convocatoria del concilio cismático organizado por un grupo de cardenales contra Julio II, era la de la legitimidad de la Iglesia de Roma y de su máximo representante. Esta legitimidad hundía sus raíces en el acto de fundación de la Iglesia por parte de los dos apóstoles Pedro y Pablo, a los cuales se había confiado la conversión, respectivamente, de los judíos y los gentiles. Era preciso volver a dar visibilidad y énfasis a una tradición milenaria que se reafirmaba en cada ceremonia de coronación, cuando, para subrayar la descendencia papal de ambos apóstoles, el papa recién elegido era hecho sentar sucesivamente en los dos tronos de pórfido en el Laterano que simbolizaban, uno, el asiento de Pedro «príncipe de los apóstoles», el otro, el asiento de Pablo *«doctor gentium»* [«doctor de las gentes»]. La legitimidad del papa estaba fundada, pues, en esta doble descendencia de la que ninguna otra Iglesia de tradición cristiana podía presumir.

Por tanto, eran las historias de los dos apóstoles las que debían celebrarse en los tapices y, teniendo que elegir entre las historias un número limitado de episodios, era preciso seleccionar aquellos que con mayor fuerza y sencillez narraran la santidad de los apóstoles y reflejaran sobre el papa el beneficio de legitimidad y de fe. Las fuentes disponibles eran múltiples, puesto que una larga exégesis de los Hechos se había sucedido durante toda la Edad Media y en la corte de León X estaban presentes teólogos de extraordinaria cultura, entre otros, aquel Egidio da Viterbo que, sin duda, ya había tenido un papel en la realización de la bóveda de Miguel Ángel.

La narración confiada a Rafael es hoy reconstruible solo de manera indiciaria, porque poco después de la entrega, que presumiblemente concluyó en 1519, los tapices fueron botín de los saqueos que primero los Colonna y luego los lansquenetes infligieron a los Palacios Vaticanos. Después, los tapices saqueados fueron vendidos a varios príncipes (uno fue comprado por Isabel de Este) y nunca completamente recolocados *in situ,* tratándose, por otra parte, de objetos móviles que eran colgados de las paredes solamente con ocasión de algunas celebraciones. El saqueo y la dispersión muy poco después de su colocación hicieron que ninguna fuente documentara su orden y sucesión y, por tanto, la secuencia de la narración. Sin embargo, las diversas medidas de los tapices han contribuido a delinear una congruente sucesión cuando en 1983, en ocasión del quinto centenario del nacimiento de Rafael, los tapices fueron de nuevo colgados en el primer registro de la Sixtina: sobre esa hipótesis los estudiosos pudieron estar de acuerdo y aún hoy se hace referencia a ella.

Según esta hipótesis, la secuencia narrativa empezaba en la pared posterior al altar que, en aquella fecha (1514/1516), aún no estaba ocupada por la parte inferior del *Juicio Universal* de Miguel Ángel (pintado entre 1534 y 1541), sino que presentaba en el registro superior, en continuidad con las otras paredes, dos escenas del ciclo sixtino, la *Natividad de Cristo* y el *Hallazgo de Moisés,* demolidas para dejar espacio al fresco de Miguel Ángel. Detrás del altar estaban colocados los dos tapices con la *Pesca milagrosa* [FIG. 32] y la *Lapidación de san Esteban* [FIG. 33]. El primero estaba colgado sobre la pared a la derecha de quien mira e iniciaba el ciclo dedicado a Pedro, que concluía inmediatamente después de la cancela que dividía el espacio reservado al clero de aquel reservado a los laicos (y puesta en origen no donde se encuentra ahora, sino poco más allá de la mitad de la capilla). A la izquierda del altar estaba situado el tapiz con la historia de la *Lapidación de san Esteban* que empezaba el ciclo paulino, para significar con aquel relato la crueldad de Saulo, perseguidor de los cristianos, que

precedía su llamada y conversión representadas en el tapiz siguiente, colocado sobre el primer vano de la pared izquierda. Las historias de Pablo continuaban con episodios que exaltaban su capacidad de orador y evangelizador: el episodio de la *Conversión del procónsul* [FIG. 34]; el *Sacrificio de Listra* [FIG. 31], urbe en la que el apóstol fue confundido con Mercurio, dios protector de la ciudad; por último, el *Sermón de Pablo a los atenienses* [FIG. 35], episodio muy significativo de la capacidad evangelizadora del apóstol: no solo aquel sermón quedó como una cima inalcanzable de la oratoria y la teología cristiana, sino que en la fantasía popular era precisamente en Atenas, cuna de la civilización pagana, donde Pablo había mostrado que sabía vencer la superstición más arraigada.

En coherencia con el diferente papel atribuido a Pedro como sucesor de Cristo y ejecutor en primera persona del poder de intercesión, encontramos en la pared derecha la *Investidura de Pedro* [FIG. 36] con la *Entrega de las llaves,* episodio demasiado importante para subrayar el poder de Roma como para no ser repetido también en este ciclo, después de que Perugino lo hubiera representado en los frescos del registro medio; a continuación, la *Curación del lisiado* [FIG. 37] y la *Muerte de Ananías* [FIG. 38], el cristiano castigado por Pedro con la muerte por haber sustraído los bienes de las limosnas destinadas a los pobres.

Por más que reconstruida y no absolutamente segura, la secuencia de la narración parece más que convincente también en consideración de la relación establecida con la narración del registro medio, de la que a veces constituye una verdadera repetición. La *Entrega de las llaves* ya había sido retratada por Perugino y Rafael cambia la estructura de la representación poniendo en evidencia a Cristo que señala al rebaño confiado a Pedro, que aprieta las llaves en la mano, símbolo del reino que se le confía. Lo mismo vale para la *Llamada de los apóstoles* del registro medio pintada por Ghirlandaio, pero completamente renovada en la figuración rafaelesca hasta el punto de constituir quizá la invención más

lograda del ciclo de los tapices. En la versión de Ghirlandaio [FIG. 4], la acción se desarrollaba en una ribera abarrotada donde Cristo se dirigía a los apóstoles, mientras al fondo aparecía una barca que aludía a la condición de pescador de Pedro. Una iconografía bastante habitual en la representación de la escena. Rafael concentra la acción, en cambio, de manera completamente nueva [FIG. 32], poniendo en primer plano dos barcas en un paisaje simplificado al máximo, recordando los paisajes apenas pintados de Miguel Ángel en la bóveda (en particular aquel del *Diluvio Universal),* que poco conceden al detalle descriptivo. Cristo está sentado en la proa y Pedro se arrodilla en la estrecha barca casi hundida por la milagrosa cantidad de peces recién pescados.

Con la habitual capacidad de captar lo mejor de la investigación de los otros artistas y sobre todo de Miguel Ángel, Rafael construye un episodio totalmente centrado en la fuerza del gesto expresado por las anatomías en movimiento, como era característico de la poética miguelangelesca. La figura majestuosa de Cristo sentado fija la mirada sobre el gesto de la mano izquierda alzada, pero en la otra barca que cierra el horizonte cercano están representados los cuerpos en tensión, los brazos desnudos y musculosos de los pescadores que tiran las redes. La acción —como en la bóveda de Miguel Ángel— está totalmente concentrada en el dinamismo del cuerpo y en la potencia comunicativa del gesto. Perfecto el escorzo de los pescadores ocupados en levantar la red, y solemne la pose de Cristo aislado en la proa, como natural el contrapeso de toda la densidad de cuerpos y musculaturas que se agrupan en el resto de la escena, cuyo significado es aún más emocionante por el cuidado de los detalles naturalistas confiados ciertamente a la mano prodigiosa de Giovanni da Udine. El valor simbólico de estos detalles legitima el cuidado descriptivo con el cual son colocadas, en primer plano, las garzas, símbolo de los custodios vigilantes de la fe, y, en segundo plano, los cuervos, símbolo de la herejía que amenaza la pureza de la fe. Incluso los peces que hacen casi hundirse la barca en que está sentado Cristo están cuidados en

todos sus detalles para ilustrar mejor el relato. En primer plano, se ve muy bien una gran raya, pez de las profundidades que alude a aquella profundidad a la que Cristo había aludido invitando a Pedro a echar las redes en lo profundo, para capturar mejor los ánimos más reacios a la nueva fe.

Esta escena, junto a la siguiente de la *Investidura de Pedro,* habla el lenguaje contaminado y sugestionado de la pintura de Miguel Ángel, sobre todo en la significativa simplificación del paisaje que ya no debe distraer la atención de los gestos de los hombres. También en la *Investidura* el relato está totalmente centrado en la potencia innovadora del gesto y la congruencia anatómica. El brazo con el cual Cristo señala a Pedro, arrodillado a sus pies, las llaves que le acaba de entregar es un brazo desnudo, perfectamente torneado por la musculatura apolínea de Dios y que en su claridad luminosa anima la escena, por lo demás, ocupada por un indistinto montón de drapeados clásicos, pero totalmente inexpresivos.

Otras dos escenas parecen muy influenciadas por la pintura de Miguel Ángel, la de la *Lapidación de san Esteban* y la de la *Conversión de Saulo*. La primera estaba destinada a ser colocada en la pared del altar y la segunda, junto a ella, en el inicio de la pared meridional. Ambas son una narración de hombres y de cuerpos, donde el *pathos* es confiado por completo a la gestualidad y a la potencia de los cuerpos. La violencia del martirio está encerrada en el gesto del hombre hercúleo que, en primer plano, se inclina a coger las piedras que lanzará al santo. Es una figura miguelangelesca en todos sus detalles, por otra parte, muy similar a los pescadores inclinados para echar las redes del tapiz contiguo: detalle que debía dar una cierta unidad a toda la pared. También la figura a espaldas del santo evoca una figura miguelangelesca. El observador que hubiera alzado la mirada a la bóveda habría encontrado, en la escena del *Sacrificio de Noé,* una figura casi similar en la pose, y en el *Castigo de Amán,* un escorzo al menos tan osado como el del otro hombre a punto de lanzar una piedra. En definitiva, es un relato totalmente centrado en la gestualidad y en la

exaltación del cuerpo, así como lo es el relato del tapiz siguiente de la *Conversión de Saulo,* donde el soldado romano que había perseguido a los cristianos está aterrado por la visión de Dios; su caída, con el escorzo atrevidísimo del cuerpo tendido y los brazos abiertos, provoca a su alrededor el movimiento arremolinado de los caballos y los escuderos que hacen eco, con su fuga y su terror, a la consternación del soldado. También esta escena debe mucho al estilo de Miguel Ángel y a su pasión por el escorzo anatómico con el que Rafael se enfrenta, si bien con resultados no del todo convincentes.

Estas cuatro maravillosas escenas, por la indudable cercanía con la pintura miguelangelesca, podrían haber sido concebidas y realizadas en primer lugar por Rafael; por otra parte, la fuerte monumentalización de las figuras representadas bastaría por sí sola para testimoniar las consecuencias de la decoración de la bóveda sobre el estilo de Rafael. El cuidado de los detalles en los cartones sobrevivientes, la congruencia del dibujo anatómico y la espacialidad interna al relato hacen pensar que en estas escenas Rafael trabajó más y con mayor compromiso directo, mientras que en las siguientes dio más espacio a los discípulos. Esta diferencia se detecta ya en la concepción general del relato, encuadrado en la división arquitectónica, pero sobre todo organizado en una disposición escalonada de las figuras que retoma rígidamente la disposición de los bajorrelieves romanos en los que se inspira Rafael. Las figuras están dispuestas en perspectiva como en los bajorrelieves escultóricos y los valores espaciales están sintetizados en valores puramente plásticos. Incluso la cadencia rítmica regular generada por la colocación de las figuras y la definición bastante simplificada de la evolución de los pliegues son las de los bajorrelieves romanos.

La composición de las escenas con la *Curación del lisiado,* la *Muerte de Ananías,* la *Ceguera de Elimas* y el *Sermón de san Pablo a los atenienses* es una composición fuertemente basada en la gestualidad de los bajorrelieves clásicos. Todas las figuras se

alinean en un mismo plano, como ocurre en los bajorrelieves, y cuando el espacio se abre es simplificado en su profundidad, encuadrado por claras referencias arquitectónicas. Así, por ejemplo, en la escena de la *Curación del lisiado,* en la que Rafael evoca con fuerte sugestión arqueológica las grandes columnas en espiral del templo de Salomón que una vieja leyenda creía que habían sido transportadas al coro de San Pedro. El modelo parece ser, junto a la columna trajana, también el arco de trajano en Benevento, dibujado ya a fines del siglo XV por muchos artistas italianos, entre otros, Giuliano da Sangallo. La alusión a la apertura del arco beneventano en la escena del *Sacrificio de Listra* es demasiado explícita para ser una casualidad. Precisamente por la cercanía del modelo romano, en este cartón se descubre el juego culto de Rafael, que quiere dar vida y color a la piedra antigua. Ni siquiera intenta variar las poses, los vestidos, las minucias decorativas de los accesorios, sino, por el contrario, se complace exhibiendo una fidelidad anticuaria con el modelo. Vierte en un envoltorio antiguo nuevos significados, adaptando el relato cristiano. Es un proceso de ocupación y redefinición de todo un lenguaje que es así anexionado totalmente a la tradición cristiana y, al mismo tiempo, regenerado.

El punto de vista del observador es colocado a la altura del pavimento de la capilla y nunca por encima, de manera que la impresión general es que a lo largo de la pared están colocados relieves esculpidos enmarcados por lesenas figuradas con escenas simbólicas arcaizantes, que crean aún más fuerte la impresión de encontrarse en un contexto clásico. La solemnidad de los gestos, la jerarquía de disposición de las figuras, la detallada y pesada descripción de las togas y de cualquier otro pormenor, de la silla a la funda del puñal, contribuyen a dar la impresión de encontrarse en una galería de escultura. Este modelo decorativo era quizá más adecuado para ser delegado a la ejecución de los discípulos y tiene el mérito de crear una narración extremadamente coherente desde el punto de vista estilístico. Solo en la elección de los colores hace su entrada el gusto típicamente renacentista por la combinación

tonal, si bien está simplificada por las exigencias del particular *medium* al que será confiada la realización final.

La comparación entre los cartones preparatorios y los tapices terminados sugiere que Rafael acertó plenamente y resolvió también la cuestión de la policromía de la seda coloreada. Con la sensibilidad extraordinaria que lo distingue entre los pintores de su generación, Rafael intuye hasta qué punto se podía llevar la simplificación de los gestos y los colores para no perder la fuerza y la solemnidad del relato y con algunos pequeños trucos, como el borde rojo de los tapices, los introduce visualmente en el contexto *arquitectónico* definido en el registro medio, todo enmarcado por un falso pórfido.

La última pregunta a la que hay que responder concierne a las modalidades de ejecución de este trabajo, que, a los fines del relato que estamos devanando sobre la progresión de la decoración de la capilla como progresión de las relaciones productivas en el interior del taller artístico renacentista, parece un asunto de gran importancia.

Las modalidades productivas del taller: una nueva relación entre artista y colaboradores

Ya hemos subrayado cómo la comisión de los tapices se produjo en un momento de gran compromiso profesional de Rafael y que la naturaleza de la obra, que realizaron materialmente los lejanos talleres textiles de Flandes, impuso una radical mutación del proceso de ejecución[53]. Por otro lado, hay que poner en evidencia que el encargo no era muy dispendioso desde el punto de vista del compromiso exigido al artista. La prueba está, como siempre, en el valor económico de la adjudicación. Sabemos que por los cartones son pagados a Rafael 100 ducados cada uno por un valor total de 1.000 ducados. Si, en vez de los cartones, se hubieran adjudicado a Rafael unas pinturas al óleo de iguales dimensiones, estas habrían sido pagadas al menos 2.000 ducados cada una, considerando el

valor de las pinturas al óleo en la Roma de León X y, en particular, la estimación que se hizo de la pintura de Sebastiano del Piombo la *Resurrección de Lázaro,* por la cual el artista pide 1.000 ducados. Si, en cambio, las pinturas hubieran sido realizadas al fresco, su valor no habría sido inferior a los 250 ducados cada una, considerando el precio de 250 ducados pagado treinta y cinco años antes a los pintores sixtinos. Por tanto, el precio pactado por los cartones nos advierte que nos encontramos frente a un compromiso muy limitado del artista y su taller. Sabemos, por otra parte, que el valor de cada tapiz —incluida la manufactura, la seda coloreada y el oro— es de 1.600 ducados, un valor intermedio entre el de un fresco y una pintura al óleo. Este es el contexto económico productivo en el que madura la comisión papal.

Considerando, pues, el carácter no muy remunerativo de la comisión (por el cartón del *San Miguel* del Louvre le serán pagados a Rafael 25 ducados por el duque Alfonso de Este), imaginamos que Rafael planteaba el trabajo de modo que se limitase todo lo posible cualquier pérdida de tiempo. Junto a esta necesidad, la ideación de los cartones imponía pensar ya en la fase del proyecto en una forma de control de la manufactura, que debía resolver algunos problemas fundamentales: la composición «reflejada» de las escenas, la limitación de la gama cromática disponible y la simplificación del dibujo decorativo condicionado fuertemente por la evolución de las tramas y la urdimbre del tejido.

La genialidad de Rafael consiguió resolver al máximo casi todos los problemas sobre el tapiz, incluido aquel no secundario de la continuidad estilística y narrativa con la parte alta de la capilla, donde habían trabajado los mayores maestros del siglo y, por último, su gran rival, Miguel Ángel Buonarroti. Pero hay dos aspectos aún muy interesantes de esta historia que deben aclararse: ¿de qué modo Rafael organiza su taller para afrontar en tales condiciones esta comisión?, ¿y de qué modo la reorganización del trabajo refleja las mutaciones del papel del artista en la edad dorada del renacimiento?

Hemos visto que Miguel Ángel dio una respuesta muy singular a esta cuestión y eligió afrontar solo, con empeño sobrehumano, el encargo, porque consideraba que la calidad del producto era la directa consecuencia de su compromiso exclusivo en la ejecución. Pero esta es solo una de las respuestas posibles. La de Rafael es de signo opuesto: limitar su compromiso solo a la fase «de ideación» y confiar la ejecución a los colaboradores, limitándose a afinar los instrumentos del control. Siete de los preciosos cartones preparatorios para los tapices han sobrevivido y están expuestos en el Victoria and Albert Museum de Londres, junto con un número significativo de dibujos del proyecto custodiados en otras colecciones dispersas por el mundo.

Cartones y dibujos constituyen los únicos documentos atendibles para tratar de entender el proceso creativo y ejecutivo del *atelier* de Rafael, puesto que las fuentes escritas son casi inexistentes o poco fiables. Vasari, fuente principal para la producción artística del siglo XV, es habitualmente contradictorio y ambiguo: en la *Vida* de Rafael sostiene que los cartones fueron todos de mano del artista, pero en la *Vida* de Giovan Francesco Penni (1494?-1528) afirma que este tuvo un papel importante en la realización de los cartones, junto a Giulio Romano (1499?-1546), que es citado por una fuente posterior, pero muy atendible. Los dos discípulos mencionados se postulan para haber tenido un papel importante en la ejecución y en la concepción de los cartones.

Giulio Romano era un muchacho exuberante y lleno de talento, tenía ojos negrísimos, como su pelo, y un cuerpo sólido y agraciado, bello al punto de posar a menudo para el maestro. Casi con seguridad dio sus facciones al bello *San Juan en el desierto,* hoy en los Uffizi. Romano estaba muy interesado en la invención de historias y en la representación del cuerpo humano, en especial el femenino sin velos y, en efecto, pocos años después del asunto de los tapices, produjo una serie de dibujos obscenos para ilustrar los sonetos eróticos de Pietro Aretino, su gran amigo. No contentos, los dos compadres los hicieron traducir en grabados que tuvieron una

divulgación tan exagerada que se impuso una censura por parte de la corte papal. Giulio fue designado, junto a Giovan Francesco, heredero espiritual de Rafael a su muerte, y se convirtió en uno de los artistas más célebres del siglo, símbolo mismo de la capacidad de Rafael de identificar y cultivar el talento de sus discípulos.

De diversa naturaleza era Giovan Francesco, florentino de nacimiento y muy diligente en aprender el estilo formal del maestro; sin excesivos destellos creativos, se mantuvo fiel durante el resto de su vida a la lección de Rafael enrigideciendo la naturalidad de las poses y la profundidad del esfumado. Junto a Giulio completó, a la muerte del maestro, muchos de sus trabajos sin terminar. Los dos fueron el verdadero motor de la empresa de los cartones para los tapices, acompañando a Rafael como verdaderos hijos, además de como discípulos, aun siendo solo pocos años más jóvenes que él. Por lo demás, el examen de los cartones nos convence de inmediato de que no fueron completamente obra de Rafael: además de por las circunstancias antes mencionadas —escaso valor remunerativo de la comisión, necesidad de simplificación del dibujo, la luz y los colores—, hay que considerar que a ejecución parece en muchos puntos poco convincente y los fuertes contrastes luminosos, los pasos de claroscuro simplificados, las definiciones fisionómicas y anatómicas evocan mucho más la pintura de Giulio Romano y de Giovan Francesco Penni que la de Rafael. También los dibujos preparatorios supervivientes parecen contar un proceso creativo en el cual se dejó gran espacio a los discípulos, y esta es la novedad que más interesa a los fines de nuestro relato.

Han sobrevivido algunos dibujos de carácter compositivo general que pueden ser leídos como modelos en sentido estricto, en los cuales Rafael fija definitivamente una idea precisa de la composición, cuyo detalle, luego, es desarrollado por sus discípulos más dotados. Después de haber visto y considerado cuáles son las poses, las actitudes y las expresiones psicológicas de los personajes a través del modelo del maestro (que necesariamente es un esbozo a escala muy reducida), los discípulos pasan

autónomamente a un estudio del natural de los distintos detalles para poder agrandarlos congruentemente a la escala de la ejecución del cartón. Esta hipótesis de procedimiento es apoyada por una serie de dibujos de mano de Giulio y de Giovan Francesco[54]. Este proceso representa una revolución en el sistema productivo renacentista, en el cual hasta aquella fecha era el maestro el que se encargaba de todo el proceso creativo dejando a los colaboradores solo el papel de traslado de escala de los dibujos y su parcial coloreado sobre el soporte; con Rafael, en cambio, tenemos la participación de los asistentes en todo el proceso creativo y ejecutivo.

La nueva concepción del valor creativo de la idea que se afirma con Rafael es de signo opuesto a aquella subyacente a los talleres renacentistas y que había generado el ciclo de los frescos sixtinos. Miguel Ángel había puesto en práctica un procedimiento totalmente ligado a su particular furia creativa, que no contempla el trabajo de grupo y, sobre todo, no contempla una continuidad en el tiempo del trabajo realizado en grupo. Rafael se comporta como un maestro moderno, educa a sus discípulos en el estilo, les transmite lo que su padre le había transmitido —la potencia selectiva de la mirada y la capacidad crítica de valorar la congruencia de una imagen— y los guía en la búsqueda de las mejores soluciones. La secuencia reconstruida de algunas escenas confirma claramente esta hipótesis.

Nos han quedado dos bellísimos dibujos preparatorios de mano de Rafael para el cartón de la *Investidura de Pedro,* uno en que se ve solo a Cristo en una pose que luego será modificada en el dibujo definitivo, el otro con la configuración de toda la escena. Los dos dibujos, cuya belleza y refinamiento no dejan dudas sobre la autografía de Rafael y testimonian su intervención directa en la primera fase de la creación, son en muchos aspectos conmovedores por la inmediatez documental con la que detienen el trabajo creativo ante nuestros ojos y nos introducen en el corazón del trabajo del taller. Las figuras, sobre todo la de Cristo, son figuras de hombres

reales que posan en el estudio de Rafael, están vestidas de harapos, o en cualquier caso de ropas corrientes, que dejan descubierta gran parte del cuerpo, para permitir que el pintor estudie las anatomías en pose. Se trata de una representación hecha en estudio con los asistentes y quizá con algún joven guapo de aspecto gentil cogido de la calle. Este procedimiento de estudio, que supone un paso de lo real a lo ideal, está confirmado ya en las primeras obras de Rafael, como aquella de la *Coronación de san Nicolás de Tolentino:* en el dibujo preparatorio (hoy en Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. PL 474*r)* quien sostiene la corona, que en la pintura será el Creador, es un joven con la bragueta detallada y quizá irónicamente muy llena y muy a la vista[55]. En aquel dibujo, como en estos cartones para los tapices realizados veinte años después, Rafael estudia con trazo rápido las poses realistas, la luz y la posibilidad de diversas soluciones. En esta fase los hombres son hombres reales, vestidos con la sencillez de la vida cotidiana. Una vez encontradas las poses justas y la composición espacial que tiene en mente, Rafael (pero más probablemente sus asistentes) viste a las figuras con los trajes de la ficción histórica, suaviza las fisonomías según esos rasgos ideales tomados en préstamo de los relieves antiguos y esos hombres se convierten —también en la fisonomía— en unos personajes suprahistóricos, universales, cercanos al repertorio fisionómico transmitido por las imágenes antiguas y usado por el artista como una especie de máscara.

En este caso (el esbozo preliminar e inicial de la *Investidura)* el juego creativo es particularmente emocionante; en efecto, el muchacho que posa para la figura de Cristo, de una edad aparente de unos treinta años y de incipiente calvicie registrada por la mano veloz y prodigiosa de Rafael con complacencia de cronista [FIG. 39], en la versión final dejará el sitio al rostro de Cristo inspirado nada menos que en el precioso camafeo de esmeralda con la imagen de la Verdadera Efigie regalado por el sultán de Estambul Bayezid II a Inocencio VIII, junto con la lanza de Longino, para agradecer al papa que tuviera prisionero a su peligroso hermano menor Zizim[56]. Es

como entrar en un teatro en los días previos a la representación para asistir a los ensayos de la compañía con los actores vestidos con las ropas de cada día.

A partir de un determinado momento, el trabajo de detalle de las imágenes era confiado a los discípulos que procedían, según las indicaciones del maestro, a actualizar esa imagen cruda y realista y transformarla según los modos de aquel estilo idealizado que daba tanto éxito a Rafael. Hay otras huellas de este proceso puestas en evidencia por los estudiosos de los cartones, por ejemplo, las correcciones aportadas por el maestro sobre un modelo desarrollado por un discípulo y los detalles de estudios de agrandamiento de las poses estudiadas por los alumnos mismos sirviéndose de personajes reales. Este procedimiento es, en ciertos aspectos, revolucionario, porque el artista es consciente de las fases del trabajo en las cuales es fundamental su aporte —la configuración de la escena y la definición de las poses, la disposición espacial de las figuras— a fin de que la narración sea equilibrada y eficaz. Pero después de esta fase el trabajo es casi completamente confiado a los asistentes bajo la dirección del maestro, tanto que mientras que en los dibujos preparatorios de Windsor y del Louvre se captan como una marca biológica las fisonomías rafaelescas, en el cartón propiamente dicho las fisonomías son mucho más reconducibles al estilo de Giulio Romano y de Giovan Francesco Penni. Los claroscuros contrastados, los labios exagerados y una cierta pesadez de las facciones son todos atribuibles al pincel de los discípulos, pero todo esto tiene poquísima importancia en un trabajo que deberá ser traducido a su vez a través de la obra de los hábiles tejedores de Bruselas.

Aún más interesante, desde el punto de vista de las dinámicas creativas intrínsecas al grupo de los jóvenes talentos que colabora con Rafael, es el desarrollo colectivo de la composición de la *Pesca milagrosa*. Para este tapiz nos han quedado algunos dibujos que documentan los diversos estadios del trabajo y la contribución de los

distintos artistas. El primer dibujo en el que Rafael establece la idea general de la composición es un esbozo rápido y, sin embargo, muy expresivo que hoy se encuentra en el gabinete de dibujos de la Albertina de Viena [FIG. 40]. Es solo un ligero boceto de la primera y convincente idea que tuvo Rafael sobre cómo ilustrar la escena de los Evangelios (Lucas 5,3-10), su interpretación de cómo se había desarrollado aquella escena.

Estamos a la orilla de un lago, a poca distancia de nosotros sobre el agua hay una barca, trazada con pocas líneas, la borda está casi hundida bajo la superficie del agua, parece que se estuviera hundiendo, pero es solo porque está muy cargada. Desde nuestro punto de vista conseguimos ver el interior lleno de siluetas que intuimos que son peces. Cristo está sentado a proa, lo vemos casi de perfil, alza la mano izquierda para insinuar una bendición. El índice y el medio están bien perfilados, mientras que los otros dedos solo están delineados. Frente a él, de rodillas con las manos juntas en señal de agradecimiento o de plegaria, hay un hombre barbudo, Pedro: bellísima la pose desequilibrada de la plegaria que impulsa hacia delante el torso descubierto y musculoso. Detrás de él hay una figura aún más vaga, está de pie, también ella con el torso desnudo, empuja un remo apenas esbozado, la cabeza mira hacia el lago, pero aún parece buscar en las líneas confusas su pose definitiva. A poca distancia percibimos otra barca, también ella hunde sus volúmenes en el agua; dos figuras están ocupadas en levantar una red mostrando las espaldas musculosas que ofrecen muy bien la idea de la fatiga a la que están obligadas. En la parte restante de la barca un perfil apenas esbozado, otro hombre, pero tendido, para dejar libre la perspectiva de la orilla opuesta a aquella desde la que estamos observando la escena. El lago se pierde a lo lejos, con las riberas pobladas por líneas que podrían ser árboles, casas o figuras humanas. Es una primerísima idea fijada en el papel, pero ya llena de dinamismo y de *pathos*. La sorpresa de la narración reside en ese Cristo sentado en el estrecho espacio de la proa; Pedro que lo reverencia y esos dos hombres que tiran las

redes. Rafael entrega este primer pensamiento a sus dos discípulos más amados y estimados, Giulio Romano y Giovan Francesco Penni, para que lo desarrollen.

Giulio, utilizando la otra cara del folio sobre el que Rafael ha hecho el boceto, desarrolla la escena a su manera [FIG. 41]. Deja intacta la escena esbozada por Rafael, pero detallando mejor los personajes, incluida la figura de pie a espaldas de Pedro, que representa quizá el punto menos resuelto del esbozo de Rafael. Los pescadores tienen aún el torso desnudo y el remero empuja el remo en el agua, pero volviendo la cabeza hacia Cristo. Sobre la orilla desde la que nosotros observamos la escena aparecen ahora unas mujeres, que asisten a la pesca sentadas junto a unos niños. Imaginamos que son las esposas de los pescadores y que siguen con la mirada a sus maridos. Una de ellas está visiblemente preocupada, llora y la amiga la consuela alargando su mano en una caricia sobre el cuello de la otra. El niño que está más cerca de ella indica las barcas, pero no la de Cristo, sino aquella donde los dos pescadores están ocupados en tirar la red. Dos figuras de pie en primerísimo plano nos dan la idea de un grupo de personas reunidas en un conciliábulo. Toda la composición cambia su objeto, que ahora parece ser esa concentración de mujeres en las actitudes tan gratas a Giulio Romano, que despliega en ellas su virtuosismo exagerado, como acababa de hacer en la estancia del *Incendio de Borgo* en el Vaticano. La riqueza de la composición está totalmente generada por aquellas mujeres concentradas en su personal drama psicológico, en el cual también nosotros somos inmediatamente sumergidos. Giulio se limita, en resumen, a hacer un *editing* decorativo de la escena, a enriquecerla con personajes de manera que puedan dar más peso a la narración, pero sin comprender el tema que interesaba a Rafael.

Del todo diversa es la interpretación que da Giovan Francesco Penni en su dibujo, que se convertirá en la composición final luego traducida en el tapiz [FIG. 42]. Penni agranda y acerca la barca a la orilla desde la que nosotros observamos, concentrando toda la

narración en las dos barcas, ahora muy cercanas a nosotros. Como Rafael había intuido, la narración debe ser resuelta en los gestos de los hombres, según la lección miguelangelesca. La mutación más radical concierne al tercer hombre en la barca de Cristo, que ahora ya no empuja incongruentemente el remo, distrayendo la mirada del espectador, sino que se dirige también él hacia Cristo doblando las rodillas y abriendo las manos en señal de estupor y reverencia. De este modo toda la atención se dirige hacia Cristo, que ya no bendice con la mano, sino que la alza en un signo más vago, y quizá más fuertemente pertinente, de diálogo con Pedro.

En la barca de atrás también el primer pescador, ocupado en tirar la red, vuelve la cabeza hacia Cristo, que se convierte así en el punto de llegada de una acción dinámica que se «pone en escena» a través de los gestos y las poderosas anatomías de los pescadores. La energía que pone en movimiento a los cinco hombres en la barca, todos captados en el momento de realizar un gesto, se origina en ese gesto de la mano levantada de Cristo, aislado a proa de esa pequeña barca a punto de hundirse. Giovan Francesco, pues, desarrolla la idea del maestro contribuyendo a encontrar ese equilibrio que hará extraordinario el propio tapiz al cual, por último, en la redacción definitiva se añadirán las garzas, simbólicos guardianes de la pureza de la fe. De este modo, el trabajo colectivo llega a su mejor objetivo.

---

47 Sobre el papado de León X, véase P. Giovio, *Le vite di Leon decimo et d'Adriano VI sommi pontefici, et del cardinal Pompeo Colonna, scritte per mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera, e tradotte da m. Lodovico Domenichi, Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino 1551;* para la pompa de las fiestas de la coronación, cfr. M. Sanudo, *I diarii,* tomo XVI, Venecia, 1886, p. 158.

48 El estudio más completo y exhaustivo sobre los tapices de la Capilla Sixtina continúa siendo aún hoy el de J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel,* Phaidon, Londres, 1972; del mismo autor, véase *Gli arazzi di Raffaello nella Cappella Sistina,* en *La Cappella Sistina. I primi restauri,* al cuidado de M. Boroli, De Agostini, Novara, 1986, pp. 88-91. Sobre el asunto de los cartones con

posterioridad al traslado a los tapices, cfr. J. White, *The Raphael Cartoons,* Her Majesty's Stationery Office, Londres, 1972.

49 Debo esta consideración a una conversación con mi maestro Christoph Luitpold Frommel durante una excursión al lago de Bracciano en agosto de 2019.

50 El pasaje de la carta de Bembo, en mi opinión, es la más lúcida y extraordinaria síntesis literal de la potencia de Rafael en reproducir una naturaleza humanizada con su pintura. De ningún otro retratista se puede decir lo mismo en el siglo XVI. La carta, fechada el 19 de abril de 1516, está en J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources. 1483-1602,* 2 vol., Yale University Press, New Haven-Londres, 2003, vol. I, p. 240.

51 Sobre las fiestas celebradas en el Capitolio en septiembre de 1513 y sobre el clima fuertemente clasicista de la ciudad en aquellos años, véase F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513,* Il Polifilo, Roma, 1968.

52 Sobre el importante monumento en el que también Rafael se inspiró, cfr. P. Zander, *Il quattrocentesco ciborio per l'altare maggiore della Basilica di San Pietro in Vaticano,* en P. Zander y A. Gauvain, *Il Ciborio degli Apostoli,* Edizioni Capitolo Vaticano, Ciudad del Vaticano, 2010, pp. 4-33.

53 De los documentos en nuestro poder no está claro cuándo exactamente Rafael recibió el encargo de los cartones para los tapices, pero es más que probable que el trabajo le fuera encomendado entre 1514 y 1515, porque dos pagos, de 300 y de 134 ducados, están registrados respectivamente el 15 de junio y el 20 de diciembre de 1516, por un total de 434 ducados; en *Shearman, Raphael in Early Modern Sources, op. cit.,* vol. I, p. 271. Otro documento registrado por Shearman *(ibid.,* p. 491) —el diario de Marcantonio Michiel, con fecha 27 de diciembre de 1519, en ocasión de la exhibición de los tapices en la Capilla Sixtina— informa que Rafael ha recibido por los cartones de los tapices 1.000 ducados: «El dibujo de dichos tapices del papa fue hecho por Rafael de Urbino, pintor excelente, por los cuales recibió del papa 100 ducados por cada uno, y la seda y el oro, de los cuales son abundantísimos, y la hechura costó 1.500 ducados por pieza, así que costaban en total, como el papa mismo dijo, 1.600 ducados la pieza, aunque se juzgase y divulgase que valían 2.000 ducados». El documento representa la fuente más rica y atendible sobre el asunto. El coste de 100 ducados por cartón ofrece la medida del trabajo, muy reducido respecto de una obra de pintura propiamente dicha. Considerando los precios de las tablas pintadas del período, y tomando como término de comparación los 100 ducados pagados por el papa a Sebastiano del Piombo por su *Resurrección de Lázaro,* en estos años, podemos deducir que si hubieran sido realizadas en pintura las escenas habrían tenido un coste no inferior a 2.000 ducados cada una. El talento de los artistas más celebrados era equivalente a la seda, al oro y a la costosa y laboriosa elaboración de los talleres de Flandes.

54 La cuestión de la distribución del trabajo en el interior del taller para la preparación de los cartones es abordada en Shearman, *Raphael's Cartoons, op. cit.,* pp. 141 ss., aunque de manera no del todo convincente. El estudioso se concentra mucho más en la investigación de la autografía de los diversos diseños vinculados con los cartones dispersos en los museos del mundo que en intentar una visión significativa de la distribución del trabajo dentro del grupo creativo. Shearman, por ejemplo, atribuye a Rafael los dos para la *Investitutura de Pedro,* el del Louvre (kat. 512, 257 × 133 mm) y el de Windsor Castle (RL 12751, 257 × 375 mm), pero de ningún modo pueden ser ambos de Rafael porque el segundo reproduce fielmente el primero, pero invertido. Pensar que Rafael, en la fase de estudio, pudiera reproducir idéntica a sí misma una figura ya definida es, en mi opinión, insostenible desde el punto de vista práctico y creativo. Es más probable que Rafael haya dibujado el del Louvre (por otra parte, estilísticamente muy coherente con otros dibujos del maestro) y los discípulos (¿Giovan Francesco Penni?) hayan luego calcado el dibujo en otro folio de idéntica altura, cortándolo exactamente del mismo modo para realizar una composición de conjunto.

55 Sobre este asunto y sobre el paso de un estudio del natural a la representación idealizada, cfr. A. Forcellino, *Raffaello. Una vita felice,* Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 40-42. [Hay traducción en castellano: *Rafael. Una vida feliz,* Madrid, Alianza Editorial (2008), traducción de Pepa Linares.]

56 Sobre la cuestión de la verdadera imagen de Cristo grabada en una esmeralda regalada por Bayezid II al papa Inocencio VIII a cambio de la custodia de su hermano menor, Zizim, cfr. Ph. Helas, «Lo "smeraldo" smarrito, ossia il "vero profilo" di Cristo», en *Il Volto di Cristo,* al cuidado de G. Morello y G. Wolf, Biblioteca Apostolica Vaticana, Milán, 2000, p. 217.

Tercer intermedio
Dos desposorios

El carácter sociable y gentil de Rafael, su predilección por contemporizar los conflictos más que por su exasperación, traducidos en pintura a través de una representación tranquila y agraciada de los gestos y las expresiones de los rostros, no eximen al artista de la competencia cruel con sus maestros y sus competidores en el mercado del arte italiano de pleno renacimiento. La competencia en Rafael se resuelve en una competencia exclusivamente relegada a la creatividad artística, sin nunca atacar (como en el caso de Miguel Ángel y Leonardo) a los sujetos con los que se confrontó en la propia vida. Pero no por eso fue una competencia menos violenta o menos cruel.

Rafael tenía una innata capacidad para comprender inmediatamente las novedades propuestas por los otros artistas y hacerlas suyas, a menudo mejorándolas. Tampoco él puede huir de la ley del mercado en que trabaja, y la primera prueba en esta competencia que exalta la superación de aquellos que eran considerados los maestros la suministra, jovencísimo, en torno a los veinte años, cuando quien gobierna el mercado umbro y marchegiano, en casi total soledad, es aún Pietro Perugino, cuya decadencia será inexorablemente marcada precisamente por el joven e implacable muchacho que, para desbancar de aquella posición de hegemonía al viejo maestro, no duda en imitarlo casi al pie de la letra, pero haciendo su manufactura infinitamente más preciosa. Como había hecho Miguel Ángel con las primeras Vírgenes esculpidas imitando a las de Donatello.

El ejemplo más clamoroso de las modalidades competitivas puestas en práctica por Rafael en relación a Perugino está

constituido por la ejecución de dos pinturas que fueron realizadas en un idéntico contexto geográfico, a poquísima distancia la una de la otra. Se trata de dos desposorios, uno pintado por Perugino en torno a 1503/1504 y hoy en el Musée des Beaux-Arts de Caen y el otro por Rafael, hoy en la Pinacoteca de Brera en Milán.

Aunque yo considere que Rafael no fue nunca discípulo de Perugino, sino de su propio padre, Giovanni Santi, era inevitable que, para conquistar el mercado de la Italia centrooriental, debiera confrontarse con los modos de Perugino y demostrar la superación de estos modos haciéndolos parecer inmediatamente obsoletos a los comitentes, que también estaban ya acostumbrados a ese estilo y consideraban a Perugino como uno de los máximos maestros italianos[57]. La ocasión le fue ofrecida a Rafael precisamente por la comisión de un *Desposorio de la Virgen,* que debía remitirse explícitamente a la composición del más conocido *Desposorio de la Virgen* de Perugino, señalando al joven pintor como el maestro de referencia. No podía darse al joven y ambicioso artista una ocasión más propicia para afirmar el propio talento en desmedro de aquel del viejo maestro en claro declive, que continuaba repitiendo los modos y el estilo que lo habían hecho triunfar veinte años antes en la Capilla Sixtina, donde ya había usado el esquema del *Desposorio* en la *Entrega de las llaves,* entonces considerada una obra de vanguardia por la dulzura de las expresiones y la elegancia de las poses.

Con la inteligencia que distinguirá toda su prodigiosa carrera empresarial, Rafael plantea la propia pintura exactamente como había hecho Perugino, pero introduce en el interior de la composición algunas mejoras que dejan de inmediato clara su superioridad y su futuro destino. Dispone a sus personajes en círculo, creando un efecto de mayor profundidad y naturalidad allí donde Perugino los había alineado frente al espectador. Además, mejora el contraste del claroscuro en el interior de la escena para darle relieve plástico; confiere naturalidad a los personajes que adquieren consistencia real gracias a la perfecta graduación de los

colores; cuida las posturas de cada personaje para eliminar la rigidez mostrada por los de Perugino. Por último, a través de un buen dominio del escorzo anatómico, consigue conferir verosimilitud al espacio en el que se desarrolla la escena.

Incluso en la arquitectura del fondo, que provocadoramente recuerda muy de cerca aquella puesta en el fondo por el *Desposorio* de Perugino, realiza el mismo procedimiento de dinamización, pasando del templo octogonal de Perugino, rígido y de geometrías elementales, a un templo casi redondo, sobre el cual la luz se descompone en gradaciones infinitas ante cada diversa inclinación de los planos. El porticado está representado según un canon proporcional más moderno, con las robustas columnas que sostienen arcos encuadrados por un marco en relieve rematado por una cubierta. El espectador frente a los dos retablos de altar tenía la impresión de encontrarse ante la misma escena, pero representada por una compañía teatral de mayor talento en el caso de la obra del joven maestro. En presencia de tanta identidad, pero ofrecida de manera tan diversa, no había demasiado que discutir, la mayor calidad de uno sobre el otro se comprendía de inmediato. Y es a partir de ese momento cuando Rafael obtiene una serie de encargos cada vez más prestigiosos. No solo eso; habiendo superado con mucho a Perugino, para mejorar el propio estilo elige como maestro a otro artista: Leonardo da Vinci que, vuelto a Florencia desde hacía pocos años, estaba dando pruebas extraordinarias de su arte.

Rafael se dirige a Florencia no solo porque aquel mercado es mucho más prometedor que el umbro, sino también porque en Florencia puede asimilar las investigaciones de Leonardo, gracias al cual superará la rígida planta piramidal de Perugino en las Vírgenes, que son el tema más solicitado del mercado, para abrirlas a una nueva y compleja espacialidad, como había hecho Leonardo en el cartón de *Santa Ana* —hoy en Burlington—, convertido en 1504, año de la llegada de Rafael a Florencia, en el modelo más avanzado de composición sagrada en Italia. Sin olvidar la estructura plástica, para la que Rafael también tiene presente el *Tondo Doni* de Miguel Ángel.

El joven y ambiciosísimo artista asimila de la pintura de Leonardo ese esfumado luminoso que será de nuevo una cifra de su pintura en los años sucesivos.

Desde este momento la competencia entre los dos artistas se desarrolla a distancia y Rafael superará a Leonardo en la composición de la *Galatea,* que también nacía de la *Leda* de Leonardo vista en Florencia y rápidamente dibujada, captada y estudiada en el célebre dibujo hoy en Windsor (inv. RL 12759) [FIG. 43]. Meditando largamente sobre la pose de la *Leda* leonardesca, en su *Galatea* [FIG. **44**] Rafael llegará a hacer mucho más dinámico el modelo original, desplazando ligeramente hacia delante el busto de la ninfa y levantando su rodilla izquierda. Este cuidadoso, y casi imperceptible, movimiento conferido a la figura femenina es solo el aspecto exterior de un dinamismo interno, una movilidad psicológica que Rafael imprime a su modelo abriendo, así, un nuevo horizonte a la representación de la mujer en Italia. En el caso de la confrontación entre Rafael y Leonardo, la cuestión no podía resolverse —como ocurrió con Perugino— de manera sencilla y definitiva gracias a una sola pintura. La competencia entre Leonardo y Rafael, por el excepcional talento de los dos artistas, estaba destinada a prolongarse durante toda su vida.

---

57 Sobre este asunto, cfr. Forcellino, *Raffaello, op. cit.,* pp. 53 ss. [Hay traducción en castellano: *Rafael. Una vida feliz,* Madrid, Alianza Editorial (2008), traducción de Pepa Linares.]

Epílogo previo al *Juicio Final*
Un mundo nuevo

A través del procedimiento apenas ilustrado, estimulado por la particular necesidad de una «traducción» del color en hilado de seda, Rafael puede experimentar con gran libertad nuevas formas de colaboración creativa que cambiarán radicalmente el sistema del taller donde la intervención de los asistentes será cada vez más amplia también para las pinturas al óleo, hasta hacer en muchos casos decididamente problemática la identificación de la mano del maestro.

Un ejemplo de este tipo de composición es la *Sagrada Familia de Francisco I,* hoy en el Louvre, donde la mano de los discípulos es casi preponderante. Como prueba de la eficacia de este proceso creativo, que confiere responsabilidad a los asistentes, está la gran carrera que estos tendrán después de la muerte de Rafael. Giulio Romano se convertirá en un pintor de primera magnitud y será en Mantua lo que Rafael había sido en Roma; Giovan Francesco Penni hará por su cuenta, con gran éxito, una producción de Vírgenes e imágenes sagradas de altísima calidad.

Con la realización de los tapices se abre también un nuevo capítulo del arte europeo, el de la producción de los «múltiples», manufacturas generadas en diversas copias de un solo modelo inventado por un artista de gran talento. Los cartones pagados a 100 escudos permanecerán en los talleres flamencos durante al menos un siglo, y de allí los tejedores continuarán sacando nuevas series que acabarán en las colecciones de príncipes de toda Europa y en algunas importantes catedrales, como la de Toulouse[58]. El cartón genera una cantidad de copias que son, al mismo tiempo, «originales» como la primera serie producida para el papa León X,

en cuanto no traicionan el procedimiento de ejecución para el cual han sido pensados. Solo los sobrehilados varían los motivos ornamentales, introduciendo los emblemas de los propietarios o motivos gratos al comitente. Por lo demás, los *Hechos de los apóstoles* de Rafael son reproducidos con fidelidad en los mismos preciados materiales que habían sido utilizados para la Sixtina y asegurarán al maestro una fama secular que ningún otro de los artistas renacentistas ha conocido entre los siglos XVI y XIX.

Con este caso se puede dar definitivamente concluida la transición del oficio de pintor a una actividad principalmente intelectual, que reconoce el propio valor en la ideación y cada vez menos en la ejecución acercando la pintura a la arquitectura. Las extremas consecuencias de este presupuesto serán extraídas dos siglos después por Antonio Canova que precisamente a la escultura, un arte ligado estrechamente con la fatiga física y la habilidad manual, aplicará los mismos principios que Rafael, limitándose a crear el modelo para dejar a otros la ejecución material de la obra. Pero en aquella fecha el taller de los grandes artistas artesanos del siglo XV era solo un lejano recuerdo, ensombrecido por el propio Rafael, considerado el verdadero principio de la pintura moderna.

Lo que parece singular y no podemos dejar de subrayar es que este proceso se produce sustancialmente en uno de los lugares centrales de la cultura europea y ocurre en el breve lapso de tiempo, en absoluta continuidad, en que se adornó la Capilla Sixtina, un lugar que se convirtió en un fulcro de la cultura y la espiritualidad, y que sigue siéndolo aún hoy quizá, precisamente, gracias a este proceso.

Cuando Sixto IV empezó su obra de decoración de la reestructurada Capilla Magna, quizá no preveía todo esto, teniendo como objetivo reafirmar la centralidad de Roma y del papado en un momento de gravísima crisis que ponía en discusión esa centralidad, tanto militar como culturalmente. ¿Fue acaso la competencia desencadenada por los sucesivos artistas la que produjo semejante resultado? No es posible sacar conclusiones

claras en este sentido, también porque la intervención de Julio II tuvo una ambición de aliento universalista; pero sin duda el hecho de que Miguel Ángel fuera llamado a continuar la decoración contribuyó a añadir estratos de significación cada vez más complejos en aquellos sólidos muros que evocaban el antiguo templo de Salomón.

La intervención de Miguel Ángel tuvo un peso enorme en decidir el futuro de aquel lugar desde el momento en que, como hemos visto, el artista quiso a toda costa ese encargo porque había intuido que aquel era el lugar idóneo para mostrar al mundo su revolución. Lo mismo vale para la intervención de Rafael, que alcanza en aquel espacio un nuevo valor creativo porque lo define como lugar de la confrontación directa entre las más avanzadas investigaciones formales del Renacimiento. Podríamos decir, sin miedo a ser desmentidos, que en la Capilla Sixtina se desarrolla de manera mucho más amplia esa síntesis y esa «comparación» que había sido imaginada en el Palacio Viejo de Florencia en 1504, cuando los dos grandes frescos con la *Batalla de Anghiari* y la *Batalla de Cascina* habían sido confiados respectivamente a Leonardo da Vinci y Miguel Ángel.

La definitiva consagración de la capilla como lugar extremo del arte y del espíritu (coincidiendo indudablemente de manera clamorosa gracias también a la sensibilidad de los papas que habían sido los primeros en elegir manifestar la espiritualidad católica a través del arte) se produce luego en 1534 con la ejecución del *Juicio Universal* confiada a Miguel Ángel, una comisión que se inscribe en continuidad con el largo proceso iniciado en 1480. A esta consagración dedicamos el indispensable capítulo siguiente.

Una vez más hay un papa (Clemente VII, antes aún de Pablo III) que quiere señalar, esta vez en forma casi expiatoria después de la crisis del Saco de Roma, el propio pontificado y, de nuevo, su formación lo convence de que el único modo de hacerlo es confiar en el mayor talento de su tiempo. El contexto estimula a Miguel

Ángel a dar otra prueba extraordinaria, en perfecta continuidad evolutiva con su propia poética expresiva.

Desde aquel momento y a pesar de que una parte de la cristiandad, abrazando la reforma luterana, se había rebelado precisamente a aquella propuesta italiana (y, por tanto, degenerada) de la espiritualidad y el arte visual, la Capilla Sixtina se convierte en el centro de la poderosa máquina propagandística católica, hasta el punto de sobrevivir durante quinientos años y acrecentar su valor emocional al margen de todos los cambios ocurridos en la historia europea, y luego mundial.

Hoy la Capilla Sixtina se ha impuesto en la comunicación de los nuevos *media* que, aunque utilizando tecnologías ni siquiera pensables en el tiempo de su creación, deben pagar su tributo a la fuerza enorme y primordial del talento de los artistas renacentistas cuya tecnología se reducía a pinceles y a polvos de colores, junto, claro, a sus mentes geniales. No solo en ocasión de los cónclaves, asistimos a la transmisión de imágenes potentísimas en las pantallas de todo el mundo; incluso en las series de televisión que han obtenido un éxito planetario *(The Young Pope,* para citar la más famosa), la Capilla Sixtina es asumida como símbolo del catolicismo romano y de los tormentos que atraviesa en esta fase histórica, tormentos muy distintos de aquellos de Sixto IV, Julio II, León X y Clemente VII.

Los mismos *media* no hacen más que amplificar su potencia emocional, como si en los siguientes quinientos años no hubiera habido nada nuevo capaz de sostener la comparación. Esto ocurre, en mi opinión, porque en aquel único lugar se juntaron ambiciones igualmente desproporcionadas y heroicas, como las de los papas y los artistas que estaban en lucha por la propia redención y por la afirmación de una nueva dimensión social. Esta particular conjunción no ha vuelto a aparecer en la historia occidental, y es por eso por lo que la Capilla Sixtina continúa existiendo como doble centro de espiritualidad laica y religiosa, atrayendo a millones de visitantes de religiones diversas de todas partes del mundo.

58 La historia de las reproducciones de los siglos XVI y XVII de los cartones está reconstruida en J. White, *The Raphael Cartoons, op. cit.*

Cuarta parte
El *Juicio Final*

El inicio

En la primavera de 1535 los guardias que vigilaban la entrada de la Capilla Sixtina, los sacristanes que desempolvaban los ornamentos sagrados y los pocos clérigos que iban a rezar en ella, vieron llegar una nutrida cuadrilla de operarios, encabezada por el maestro Perino del Capitano, que montó un andamio sobre la pared del altar donde cincuenta años antes habían sido pintados los dos grandes cuadros al fresco con el *Hallazgo de Moisés* y la *Natividad,* y donde estaba colocada la gran tabla de la *Asunción* pintada también cincuenta años antes por Perugino, que aún mostraba los daños infligidos por el saqueo de los lansquenetes en 1527.

Luego un día oyeron que desde los andamios de álamo llegaba el ruido de los picos retumbando bajo la gran bóveda pintada al fresco por Miguel Ángel. Las puntas de hierro de los martillos de doble filo comenzaron a clavarse en el azul ultramar de los cielos y una lluvia de fragmentos de colores empezó a depositarse sobre el pavimento de pórfido púrpura y serpentino, a duras penas contenidos por las lonas que cubrían los andamios. Saltaron primero los cielos con las nubes claras, los trozos de oro que brillaban en las aureolas y en los destellos de los árboles. Como una imparable lepra los picos borraron las cañas del Nilo y luego la cuna que transportaba a Moisés abandonado en las aguas. Saltaron de la pared, reducidos a escombros, los ángeles que velaban sobre la cabaña de la Natividad, luego el buey y el asno que calentaban a Jesús recién nacido y, por último, María y José, que durante cincuenta años habían contemplado el milagro de aquel nacimiento. Cuando cesó el

ruido de los picos, la pared del altar se había convertido en un muro despojado de ladrillos enlucidos que recordaba los de las iglesias alemanas y flamencas, donde los luteranos en aquellos mismos meses se ensañaban con su furia iconoclasta.

Luego vieron llegar a un hombrecillo vestido de negro que, a pesar de sus sesenta años, impartía órdenes con la energía de un adolescente. Y entendieron que el nuevo papa, Pablo III Farnese, estaba a punto de dejar también él una señal en aquel lugar que se había convertido en el símbolo más poderoso de la cristiandad, la Biblia convertida en imagen.

El encargo del *Juicio Final*

Quien había concebido la idea de demoler los frescos de detrás del altar para sustituirlos por la representación del *Juicio Final* [FIG. 45] había sido el papa anterior, Clemente VII (r. 1521-1534), que había encargado a Miguel Ángel que realizara la obra. No había sido una decisión fácil, ni la de demoler los frescos de Perugino ni la de confiar en Miguel Ángel, pero los acontecimientos que habían sacudido a la Iglesia en la última década habían sido tan graves que cualquier vieja lógica, cualquier vieja consideración sobre la oportunidad de ejecutar nuevas modificaciones a la planta decorativa de la capilla había sido abandonada. Urgía la necesidad de una obra que captara y comunicara la angustia de los tiempos y ningún hombre podía hacerlo más que Miguel Ángel, a pesar de que las relaciones entre el papa y el artista estuvieran en abierto conflicto. Pero los acontecimientos habían sometido al papa a una prueba demasiado dura y era demasiado inteligente para no poner la política por delante del orgullo.

El arte se había impuesto ya en Italia como el principal instrumento de comunicación de los gobernantes y los rencores personales no podían obstaculizar la voluntad y la necesidad de ligar el propio nombre al del artista que garantizaba a través del propio talento una fama universal al comitente.

Clemente, más conocido como Giulio dei Medici, hijo ilegítimo (pero milagrosamente legitimado por su primo Giovanni, convertido en el papa León X) de Giuliano dei Medici, había sido protagonista y responsable, según muchos, del Saco de Roma, consumado en la primavera de 1527, la más atroz masacre realizada contra la Ciudad Santa desde los tiempos de los hunos. Pero esta vez quienes habían ejecutado la masacre habían sido las tropas del catoliquísimo emperador Carlos V, escapadas de las manos de sus generales y llenas de odio religioso (el más feroz en la historia de los hombres), alimentado por la difusión de la reforma luterana. Carlos V había mandado al ejército a castigar al papa por su hipocresía y su infidelidad a las alianzas prometidas y luego rotas a favor de los intereses dinásticos familiares: Clemente había pedido la entrada en la guerra del emperador contra los franceses para después cambiar de bando y aliarse con los franceses contra el emperador, en beneficio de la perduración dinástica de la familia Medici. Esto le pareció demasiado a Carlos V, que decidió escarmentar al papa por aquella traición con una expedición militar cuyo alcance, quizá, no estuvo del todo claro desde el inicio de la campaña. Es posible que ni siquiera el emperador entendiese bien qué castigo estaba a punto de infligir al papa en la Ciudad Santa, pero el odio de los ejércitos alemanes, los escuadrones de lansquenetes, había explotado contra la ciudad manifestando tal crueldad que, en comparación, la crueldad de los turcos infieles pareció irrelevante. Lo escribió el cardenal Salviati a Baldassarre Castiglione el 8 de junio de 1527:

> Muertos todos los niños inocentes del Santo Spirito, tirados al Tíber todos los enfermos, profanado y violado todas las monjas, asesinados todos los frailes. Quemada la Capilla Grande de San Pedro y de Sixto, quemada la Santa Faz. Robadas las cabezas de los apóstoles y las otras reliquias y, una vez quitada la plata, tiradas a la calle y pisoteadas. Pisoteado el Sacramento y tirado en el fango, y en suma hecho todas las villanías posibles, tanto que me horrorizo de ver que estos, aunque herejes, también cristianos han hecho aquello que nunca se oyó en ningún lugar que hicieran los turcos.

[*Morti tutti li putti innocenti di Santo Spirito, buttato tutti li infermi in Tevere, profanato et violato tutte le monache, amazati tutti i frati. Bruciato la Cappella Grande di San Pietro et di Sixto, bruciato il Volto Santo. Rubato le teste delli apostoli et le altre reliquie et levatone l'argento buttatole nella strada et concalcate. Conculcato il Sacramento et buttato nel fango, et in somma fatto tutte le ribalderie che si può tanto che mi raccapriccio Vedendo che costoro benchè eretici pur christiani hanno fatto quello che mai si sentì in alcuno luogo facessino li Turchi*[59].]

Nunca los turcos infieles habían sido protagonistas, en ese último siglo, de enfrentamientos, de manifestaciones de odio comparables a aquellas desatadas por las tropas católicas de la Reforma. Monjas estupradas y vendidas en Campo dei Fiori, ciudadanos hechos prisioneros y liberados a cambio de rescates o en ausencia de rescates asesinados ante los ojos de sus familiares, más de 2.000 muertos tirados al Tíber y 6.000 dejados por la calle insepultos durante largo tiempo. Este es el balance sumario de la masacre católica, a la cual debe añadirse la afrenta del aprisionamiento infligido a Clemente VII en el Castillo de Sant'Angelo asediado por las tropas imperiales de mayo de 1527 al diciembre siguiente.

Como si esto no bastara, ante los primeros indicios de la crisis romana, Florencia se rebeló contra el control de la familia Medici y los republicanos instauraron un régimen que duró tres años, sofocado luego en un baño de sangre por el sobrino de Clemente, Alessandro, con la ayuda de las tropas imperiales que se hacían perdonar la gran carnicería infligida a Roma con una pequeña masacre de republicanos, ofrecida a Clemente VII como reparación de las ofensas.

Clemente había debido contar entre las amarguras sufridas también el agravio de la traición de Miguel Ángel, que en los tiempos de la revuelta republicana estaba empeñado en la construcción de las tumbas de los duques Medici en la Sacristía Nueva de San Lorenzo. La intolerancia por la tiranía de la familia Medici no tardó en manifestarse en el artista, que, no obstante, había sido criado por Lorenzo el Magnífico, y cuando el partido republicano derrocó al gobierno mediceo dejó cinceles y mazos para ofrecerse a los

rebeldes como intendente de las fortificaciones defensivas. El mismo y prodigioso talento que hasta pocos días antes había estado empeñado en glorificar a los Medici, fue empleado en defender la ciudad contra la familia. Pero también aquella vez Miguel Ángel había sido demasiado temerario en su elección y cuando en 1530 la restauración sangrienta manchó las calles de Florencia cubriéndolas de cadáveres, se vio obligado a esconderse en una vieja carbonera justo debajo del pavimento de la Sacristía Nueva[60]. Del peligro mortal al que se enfrentaba el artista fue sacado precisamente por el papa Clemente, que hizo saber a su sobrino, Alessandro, que se había puesto a la cabeza de la sangrienta restauración, que no toleraría injurias ni físicas ni morales hacia Miguel Ángel Buonarroti. En la base de este «perdón» debió de estar, ya en aquella fecha, 1530, el proyecto de utilizar al artista en la pintura del *Juicio Final,* una especie de promesa expiatoria de los pecados de los que el papa se sentía culpable o de los que, en cualquier caso, había sido acusado desde muchas partes. Pero también una admonición a la prepotencia de los príncipes que habían roto el último tabú contra el gobierno espiritual de Roma mandando a las tropas a esparcir las reliquias sustraídas de los altares de las iglesias y a pisotearlas.

La obra fue concebida, pues, en un contexto fuertemente impregnado de turbaciones y espiritualidad, y como tal debía ser fijado en las paredes de aquella capilla que, entre tanto, se había convertido en el espejo del alma católica. Europa estaba desgarrada por las luchas religiosas de las cuales la Iglesia de Roma no estaba segura de poder salir vencedora, igualmente incierto parecía el papa, muy tocado en su fuero interno por los acontecimientos que había contribuido a provocar y que había sufrido en primera persona. Las fuentes testimonian un Clemente VII sombrío, deprimido, con el pensamiento continuo de la propia muerte en la mente, tanto es así que en 1533 ordena con todo detalle su ajuar funerario, sorprendiendo a la corte romana.

Este hombre de aspecto bello y físico poderoso y enérgico, abatido por la historia, convocó a Miguel Ángel en la primavera de

1533 en San Miniato al Tedesco, un pueblecito entre Pisa y Florencia, a lo largo del camino que llevaba al papa al encuentro de Niza con el rey Francisco I de Francia. La convocatoria, muy discreta, era para comunicar directamente a Miguel Ángel su intención de empeñarlo en la pintura del *Juicio Final* en la pared del altar de la Capilla Sixtina, ocupado hasta aquel momento por los frescos que Perugino había pintado en 1481 y en las lunetas superiores por las pinturas que el mismo Miguel Ángel había realizado en 1509.

La pintura iba a romper la unidad narrativa y formal de la capilla, pero el papa no quería renunciar a aquella empresa por ningún motivo. El suyo era un proyecto apremiante, necesario e improrrogable, como su necesidad de expiación; un proyecto por el cual se podían sacrificar las pinturas de los maestros precedentes y destruir la unidad decorativa de las paredes de la capilla. Para testimoniar la urgencia de aquel deseo hay una carta del embajador veneciano a la Serenísima, en enero de 1534, de la cual resulta que Clemente, vuelto a Roma después del encuentro con el artista, había hecho montar un andamiaje sobre el altar, que estaba aún *in situ* en ese enero de 1534:

> El papa se ha afanado tanto que ha dispuesto que Miguel Ángel pintara en la capilla y que encima del altar se haga la resurrección, por lo que ya se había hecho el entablado.
>
> [*Chel papa ha tanto operato che ha disposto Michelangelo a dipegner in la cappella et che sopra l'altare si farà la resurrezione, si che già si era fatto il tavolato*[61].]

Pero luego aquel andamiaje debió desmontarse, para ser definitivamente preparado en la primavera de 1535.

También abatido por los acontecimientos aquella mañana de septiembre de 1533 se presentó ante el papa el viejo Miguel Ángel. Entre los dos había solo tres años de diferencia y sus vidas habían transcurrido paralelas entre los mismos acontecimientos y las mismas personas, aunque el artista, al contrario que el pontífice,

podía contar con una tensión creativa inagotable que le habría dado la fuerza de reaccionar al clima sombrío del momento que había amenazado con aniquilarlo.

Después de la derrota de los republicanos y del tiempo que tuvo que esconderse en la carbonera de San Lorenzo, Miguel Ángel era presa de un agotamiento nervioso que hizo temer por su salud, como testimonia una carta de su amigo Giovan Battista Mini:

> Y porque Miguel Ángel me pareció muy extenuado y consumido. El otro día hablé de ello, en confianza, con Bugiardino y Antonio Mini, que siempre están bien informados, y calculamos que Miguel Ángel vivirá poco si no le pone remedio, trabaja demasiado, come poco y mal y ni siquiera duerme, y desde hace un mes tiene dolores de cabeza y mareos.
>
> [*E perchè Michelagniolo mi parse molto istenuato e diminuito de le charne l'altro dì col Bugiardino e Antonio Mini a lo stretto ne parlamo, e' qualli sono chontinovi cho lui, e infine faciemo un chonputo che Michelagniolo viverà pocho se non si rimedia, e questo è che lavora assai, mangia pocho e chativo e dorme mancho, e da u' mese in qua è forte inpedito di ciesa e di dolore di testa e chapogiri*[62].]

Sobre él pesa no solo la tiranía restablecida por Alessandro dei Medici, sino el agravamiento del contencioso con los herederos del papa Julio II, que quieren ver realizado el monumento fúnebre ya pagado veinte años antes.

Miguel Ángel había retrasado la ejecución del monumento fúnebre atraído por los nuevos cometidos asignados por los papas Medici (primero la fachada de San Lorenzo y luego las Tumbas) y era consciente del escándalo que su conducta suscitaba en Italia[63]. Después de los acontecimientos que habían demostrado qué frágil era incluso el poder de los papas, el artista se convenció de que no podía aplazar la obra y en mayo de 1532 se dirigió a Roma para cerrar un nuevo contrato con los herederos Della Rovere. El viaje, que se había presentado como una capitulación, se convirtió, sin embargo, en la ocasión de un renacimiento del artista.

En Roma Miguel Ángel conoció al joven Tommaso Cavalieri, del que se enamoró perdidamente, al punto de convencerse de que

quería trasladarse de nuevo a la Ciudad Eterna. Las dramáticas experiencias de las que había sido protagonista en los años precedentes le habían enseñado a aceptar sin vacilaciones el don de aquel amor ardiente que sentía por el muchacho. Las cartas que escribe en aquellos meses están entre las más hermosas y sinceras de su producción literaria.

> Desconsideradamente, micer Tommaso, señor mío queridísimo, sentí el impulso de escribir a Su Señoría, no por respuesta a alguna vuestra que hubiera recibido, sino dando el primer paso, como si creyera que debía pasar con las plantas secas un pequeño río, o bien por poca agua un manifiesto vado...
>
> [*Inconsideratamente, messer Tomaso, signore mio carissimo, fui mosso a scrivere a Vostra Signoria, non per risposta d'alcuna vostra che ricevuta havesse, ma primo a muovere, come se creduto m'avesse passare con le piante asciutte un picciol fiume, o vero per poca acqua un manifesto guado*[64]...]

Estas son las condiciones extremas de hipersensibilidad física y emocional en que los dos hombres, el papa y el artista, se encuentran en el pequeño pueblo toscano para hablar de una de las empresas más extraordinarias de la historia del arte de todos los tiempos.

Por motivos diversos y por caminos alejadísimos, el gran papa melancólico y el divino artista agotado por las propias pasiones políticas, y sentimentales, llegan a encontrarse en un lugar inaccesible e insospechado a los otros hombres, no tanto por su irrelevancia geográfica, sino por su ubicación psicológica en aquellas anfractuosidades del alma a las cuales se accede solo a través de los monstruosos padecimientos que ambos hombres habían sufrido en los cinco años precedentes. Aquella conversación de San Miniato al Tedesco, donde, de hecho, nació la idea del *Juicio Final,* produce un milagro de valor y sinceridad que no tenía precedentes y no tendrá continuidad en la historia italiana.

Los dos hombres que se hablan en la jornada de sol radiante de finales del verano toscano perfumado por los lagares de las vendimias y por los higos maduros, están decididos a crear una obra

que no tenga compromisos teológicos ni formales, una obra que recuerde al mundo entero la vanidad de las ambiciones humanas y la fuerza de la única salvación posible, aquella de la fe en Cristo.

Durante la conversación Clemente VII le concedió también el permiso para dejar que otros escultores acaben las estatuas que faltaban para completar las tumbas familiares en la Sacristía Nueva de San Lorenzo. Miguel Ángel no pide nada mejor, la imagen del joven Tommaso Cavalieri le arde en el pecho. Y por primera vez, paradójicamente en aquel tiempo tan angustioso, se declara feliz en la dedicatoria de un dibujo regalado a Tommaso precisamente el primero de enero de 1533: «Mi primer enero feliz» [*«Primo per me felice di gennaro»*]. Es necesario subrayar que, en toda la rica correspondencia y testimonio autógrafo del artista, no encontramos ninguna otra referencia a la propia felicidad que esta dedicatoria ingenua e infantil y, por eso, conmovedora.

Después de dar instrucciones a sus asistentes está listo para partir hacia Roma, dejando Florencia en manos del hombre más odioso de la casa de los Medici, Alessandro, sanguinario y perverso y, sobre todo, a sus ojos, usurpador de la libertad ciudadana. Su destino es Roma, es la cristiandad, que en aquella ciudad se interroga y espera, se descompone y resiste en el torbellino de pasiones que parecen a veces imparables y, no obstante, milagrosas por la profundidad de la devoción que, a pesar de todo, sobrevive en las riberas del Tíber. En aquella ciudad resplandece la luz irradiada por el joven Tommaso, al cual el artista se entrega sin reservas, como nunca antes había hecho. El viaje debe de parecerle veloz, la llegada será amarga.

Recién arribado a Roma, en septiembre de 1534, un año exacto después de aquel encuentro en San Miniato al Tedesco, Miguel Ángel se entera de que el papa Clemente VII ha muerto. El destino parece mezclar de nuevo las cartas de la partida apenas comenzada. Sin desanimarse, el viejo e indomable artista empieza a trabajar en la Iglesia de San Pietro in Vincoli, para, al menos, sacar por fin adelante la ejecución de la Tumba de su viejo protector.

Un papa nuevo para un proyecto viejo

«He esperado toda la vida para servirme de Miguel Ángel y ahora que soy papa...»

Hechas las exequias solemnes los cardenales se reunieron en cónclave en la Capilla Sixtina, donde se desmontó el andamio hecho construir por Clemente detrás del altar para que el Espíritu Santo (ayudado por una buena dosis de marrullería política) pudiera elegir a un hombre que tenga la capacidad de guiar a la Iglesia y a su familia hacia metas considerables; y, casualmente, fue elegido un hombre que apreciaba a Miguel Ángel Buonarroti más que a cualquier otro hombre en el mundo.

El hombre se llama Alessandro Farnese, que toma el nombre de Pablo III, es hijo de la pequeña nobleza del Lacio, y debe su fortuna a los favores concedidos por su hermana Giulia, dotada en su juventud de una extraordinaria belleza y conocida en Italia como «Giulia la bella», amante del papa Borgia.

Si la escandalosa relación de la hermana fue un punto de inicio de una brillante carrera política, la inteligencia y sagacidad de Alessandro Farnese hicieron el resto, hasta el punto de que, a su muerte, se dijo que mantuvo su propio reino con mucho más honor que como lo había recibido. Pablo III había vivido cincuenta años en la corte romana, fue el mejor consejero de Clemente VII que, por desgracia, no lo escuchó tanto como debía. Su elección se debió a su astucia, que desde entonces se convirtió en legendaria en Europa, tanto que muchos intelectuales se referían a él en la correspondencia como al «zorro Farnese».

Como sucedía a menudo, el cónclave estaba en un punto muerto, inmovilizado por los excesivos conflictos políticos que no encontraban recomposición. Alessandro había nacido en 1468 y en el momento del cónclave, en octubre de 1534, tenía, pues, sesenta y seis años y un físico macilento, que hacía suponer una debilidad solo aparente. Fingiéndose muy enfermo, Alessandro convenció a los otros cardenales de que su elección habría permitido ganar

tiempo, porque él habría vivido apenas lo necesario para crear las condiciones para la elección de un pontífice que fuera expresión de una verdadera unanimidad. La artimaña funcionó y el viejo Alessandro se presentó a la coronación revitalizado por el encargo recibido. A tal punto revitalizado que conservó aquel cargo durante quince años, hasta 1549, marcando así uno de los reinados más duraderos de la historia del papado. Sea porque había vivido también él en primera persona los dramas del Saco de Roma, junto a Clemente, y había compartido su maduración espiritual, sea porque había conocido a Miguel Ángel desde antes de que el artista llegara a Roma, ya en casa de Lorenzo dei Medici, Pablo III pareció aún más determinado a llevar a término el proyecto de su predecesor. Tan determinado que promulgó dos breves papales en 1535 y en 1536, con los cuales liberaba a Miguel Ángel de la servidumbre de los Della Rovere durante todo el tiempo que durara la ejecución del *Juicio Final* y lo recompensaba con una renta fija de 1.200 ducados de oro anuales durante los años venideros[65]. No quería obstáculos en aquella que consideraba también él una obra necesaria e impostergable. El 1 de septiembre de 1535 el papa decretaba:

> Y, además, puesto que, por pintar el muro del altar de nuestra capilla con una imagen y representación del Juicio Final, para satisfacer y remunerar tu trabajo y tu pericia en esta y otras obras que deban ser realizadas en nuestro palacio en caso necesario, te prometimos un ingreso y una renta de mil doscientos escudos de oro anuales de por vida, por la presente confirmamos la cesión de la aduana del Po cerca de Piacenza.
>
> [*Et insuper cum nos tibi pro depingendo a te pariete altaris Capellae nostrae pictura et Historia ultimi ludicii, ad laborem et virtutem tuam in hoc et caeteris operibus in palatio nostro à te si opus fuerit faciendis remunerandos et satisfaciendos, introitum et redditum Mille et Duecentorum scutorum auri annuatim ad vitam tuam promiserimus, prout etiam promittimus perpresentes... Passum Padi prope Placentiam*[66]*...*]

También él tenía buenos motivos para imponer al mundo católico una reflexión sobre cuanto había ocurrido en los últimos años y

estaba ocurriendo en aquellos meses.

Las cuestiones que el nuevo papa debió afrontar ya en los primeros días de su pontificado eran terroríficas. El Imperio turco asediaba la Europa cristiana liderado por el sultán Solimán, que había tomado el control permanente de parte de Europa del este y del Mediterráneo, además de las costas africanas. Solimán seguía acariciando el sueño de llevar sus caballos a beber en las fuentes de San Pedro, contando también con una alianza estable con Francisco I de Francia, rey cristianísimo. La tradición luterana se había consolidado en los territorios de Alemania y algunos príncipes electores apelaban a esta reforma para liberarse del control de Carlos V. Enrique VIIII, rey de Inglaterra, enamorado de una joven y desprejuiciada Ana Bolena, amenazaba con un cisma pretendiendo de Roma la anulación del matrimonio con Catalina de Aragón, con la cual había tenido una hija, María la Católica. El papa no podía conceder la anulación de este matrimonio sin entrar en conflicto con el emperador Carlos V, sobrino de Catalina, y sin despertar un escándalo universal al romper el vínculo de la indisolubilidad del matrimonio, sin olvidar el perjuicio causado a la mencionada heredera.

Como si no bastase, Pablo III debía lidiar con un hijo que parecía parido por el mismo Infierno, de tan depravado y ambicioso que era. La determinación de ambos, padre e hijo, de crear un reino de nivel europeo para la dinastía Farnese fue tan manifiesta desde los primeros días del pontificado que Roma fue inundada por críticas violentísimas por parte de la propaganda luterana.

En este clima, Miguel Ángel debía representar el punto culminante de la historia cristiana, el *Juicio Final,* que tendría, junto a sus características espantosas, también el valor tranquilizador de una representación que garantizara al hombre una justicia final. Pero la Europa de aquellos meses era de todo menos tranquilizadora, y la pintura se convirtió en testimonio de la consternación del pueblo cristiano frente a la fragmentación de un

universo político y social que se había mantenido unido durante al menos mil años.

La tradición iconográfica del *Juicio Final*

El Juicio Final representa en la tradición cristiana el momento definitivo de la historia del mundo, el fin del tiempo de los hombres que serán llamados a rendir cuentas ante Cristo, juez de los méritos y las culpas de las que se han hecho acreedores en el curso de sus vidas. A pesar de que este acontecimiento fuera el más significativo, temido e imaginado por la devoción cristiana, no podía beneficiarse de una tradición literaria codificada. Las fuentes y las referencias a este Juicio Final se desprenden de dos textos fundamentales para la tradición católica, el *Apocalipsis de san Juan* y el *Evangelio de Mateo*. Sin embargo, para la importancia y el ascendiente emocional del tema del *Juicio Final,* a la fragmentariedad de las fuentes había puesto remedio una tradición iconográfica desarrollada ya a partir de los últimos años del primer milenio cristiano.

Las primeras representaciones visuales del Juicio Final son muy difíciles de rastrear y esto nos hace suponer que fueron experimentadas, elaboradas y codificadas, sobre todo, en las ilustraciones miniadas de los códices religiosos, en los cuales los doctos monjes medievales podían reconstruir sabiamente una imagen significativa del acontecimiento. En una génesis monástica de la iconografía del *Juicio Final* de Miguel Ángel hace pensar también el hecho de que la primera representación importante y pública de este acontecimiento fue requerida a mediados del siglo XI por el abad Desiderio, poderoso rector de Montecassino en el Duomo de Sant'Angelo in Formis. En aquel siglo la cultura y la tradición de las imágenes era mantenida viva, custodiada y transmitida, ante todo, en los centros monásticos de toda Europa.

La segunda representación importante la encontramos poco después en los mosaicos de la iglesia de Santa Maria Assunta en Torcello [FIG. 46]. Ambas representaciones revelan un esquema

iconográfico bien estructurado y muy homogéneo que no sufrirá grandes cambios hasta Miguel Ángel, que lo transforma de forma radical. Como ha sido ampliamente subrayado, el esquema nace de los relieves monumentales romanos que celebraban al emperador en su carácter de juez real y omnipotente. El desarrollo por franjas horizontales y la centralidad de Cristo representado en el acto de juzgar se inspiran en las obras escultóricas que habían sobrevivido y que testimoniaban el máximo poder imperial en los arcos y los templos de muchas ciudades italianas y bizantinas. Sobre este esquema y con pocas variaciones se había elaborado el «relato» del último día, como explica de manera definitiva Grabar: «El emperador o Cristo son encuadrados por altos dignatarios de la corte (o apóstoles) o por guardias lanceros (o ángeles lanceros)»[67]. Los elementos que aparecen desde este momento en todas las representaciones del *Juicio Final* son siempre los mismos y sirven para comprender el sentido teológico de la representación tanto a los pastores de la Anatolia como a los ovejeros escoceses.

El Cristo Juez solemne y ecuánime está flanqueado por María y Juan, que interceden ante él por los hombres. Los apóstoles acompañan a Cristo como sus legiones santas y consolidan su poder, mientras los ángeles son delegados a las acciones que dan sentido al desarrollo del acontecimiento: tocan las trompetas del juicio, sostienen los libros espantosos donde está anotado el nombre de cada hombre, con sus pecados y sus méritos, y muestran los símbolos de la pasión de Cristo, los símbolos del martirio que ha afrontado para redimir los pecados de los hombres.

En el registro inferior de estas franjas paralelas, de las que la pilastra esculpida del Duomo de Orvieto *(ca.* 1280) [FIG. 47] es el ejemplo más fascinante, a la derecha de Cristo debían aparecer los elegidos y a la izquierda los réprobos rechazados hacia el Infierno, que en general aparece en la parte más baja de la representación poblado de horrendos diablos que debían recordar a los pecadores qué suerte les esperaba después de esta vida. Estos elementos eran indispensables para la comprensión del acontecimiento

representado y podían aparecer pequeñas variaciones dependiendo de la morfología del soporte o de la inspiración del artista.

Estas variaciones se concentraban en general en la representación del Infierno, verdadero impulso fantástico para los artistas de cada época, y en la definición y colocación del pueblo de Dios a las espaldas de Cristo. En algunas representaciones (como, por ejemplo, otra vez, en la pilastra del Duomo de Orvieto) estas filas están muy simplificadas mientras en otros casos (Padua, Capilla de los Scrovegni y Santa Maria Novella) son detallados y reconocibles los coros de las Vírgenes, los Doctores de la Iglesia, los Mártires, los Apóstoles y, por último, los Elegidos.

El hecho de que esta representación sea más bien la exhibición de un canon jerárquico, una ley que cumple el destino de los hombres más que la narración de un acontecimiento, hace que en sus recuperaciones sucesivas la imagen sea propuesta una y otra vez de manera repetitiva y con pocas modificaciones en todo el territorio europeo tanto en los sitios monumentales como en las tablas de caballete o en los códices miniados e ilustrados.

Relevante no solo por la calidad de la ejecución, sino también por pequeñas, pero significativas innovaciones narrativas es el *Juicio Final* pintado por Giotto en la primera década del siglo XIV en la Capilla degli Scrovegni en Padua [FIG. 48a]. Aquí el sentido del fin del tiempo, un concepto casi imposible de imaginar y aún menos de representar, es restituido por Giotto con la figuración de dos ángeles que en lo alto enrollan el cielo dejando ver la nada [FIG. 48b]. Un recurso sencillo, pero conmovedor, que recuerda las representaciones teatrales al término de las cuales los actores enrollan los telones de fondo porque se ha dicho todo y no hay nada más que decir. El juicio de Giotto fue casi con seguridad visto por Miguel Ángel precisamente en la vigilia del encargo sixtino. Esto se debe a que durante la ocupación republicana de Florencia, Miguel Ángel, presa del pánico, escapó (12 septiembre de 1529) y se refugió en Venecia durante algunos meses[68], y seguramente hizo

un alto en su viaje en Padua, donde no podía eximirse de visitar a Giotto, artista al que había amado desde su juventud.

Menos significativas parecen haber sido las representaciones florentinas del juicio que Miguel Ángel tuvo a la vista durante toda la vida. La de Coppo di Marcovaldo en el Baptisterio Florentino y la de Nardo de Cione en la Capilla Strozzi de Santa Maria Novella. También, entre precedentes plausibles del *Juicio Final* de Miguel Ángel, tenemos el *Juicio Final* del camposanto de Pisa, donde Cristo Juez es representado en el acto de alzar el brazo[69]. Para concluir la rápida mención de las fuentes iconográficas que si no impresionaron ciertamente estuvieron presentes en la mente de Miguel Ángel como precedente de su creación, debe mencionarse la pintura de Luca Signorelli, amigo estimado de Miguel Ángel, en la Capilla de San Bricio en el Duomo de Orvieto. Signorelli introduce algunas importantes novedades dinámicas en la representación de la *Resurrección de la carne* y del *Infierno,* los únicos pasajes que permitían un cierto dinamismo a una representación que se había ido estructurando de manera extremadamente rígida y estática.

Inscrito en este contexto, Miguel Ángel se enfrenta a una empresa muy difícil. Por un lado, el tema que se dispone a representar debe ser reconocible según una rigidísima y secular tradición iconográfica, pero, por el otro, su lenguaje, que precisamente en la bóveda de la Sixtina ha tenido pleno reconocimiento, no contempla ni la inmovilidad ni el relato simbólico. Su relato es una narración dinámica que se centra en el cuerpo humano «en acción», un cuerpo que no se vale de los símbolos caracterizadores como sucedía en gran parte de la representación sagrada. A través de su actitud y del poder de su anatomía y su expresión, el ser humano debe comunicar el sentimiento del artista que está embebido, como hemos visto, de inquietudes seculares y espirituales no subsumibles en una representación estática y celebrativa de las jerarquías celestes. El Cristo Juez debe ser ante todo un hombre que siente el peso de la historia y el sufrimiento de la fe (como la sentía Miguel Ángel), como también los otros

protagonistas del acontecimiento apocalíptico deben comunicar la participación en el hecho con sus actitudes y no con los roles y ubicaciones asignados en los rígidos compartimientos de los precedentes juicios finales pintados con la puntualidad de una representación teatral ceremoniosa.

Para no traicionar su propio lenguaje, Miguel Ángel debe imaginar una narración en continuidad con aquella de la bóveda. Debe renovar el esquema iconográfico de manera que sea reconocible pero, al mismo tiempo, auténtico, precisamente por su particular y específico lenguaje de los cuerpos. Además, las dificultades técnicas a las que aludiremos a continuación hacen la empresa casi desesperada.

La obra

Las informaciones que tenemos sobre el inicio de los trabajos son, como de costumbre, de carácter muy práctico. El artista ya no es el joven testarudo que veinticinco años antes había afrontado, solo, la decoración de la bóveda a horcajadas sobre el andamiaje suspendido en la capilla, ahora está muy seguro de sí mismo, a pesar de la edad avanzada, y ni siquiera intenta procurarse colaboradores.

El amigo más cercano a Miguel Ángel, el excelente pintor Sebastiano del Piombo presiona para que esta vez Miguel Ángel utilice la técnica de la pintura al óleo sobre el muro. Esta técnica, llevada a niveles de excelencia precisamente por Sebastiano del Piombo, que solo quería ayudar a su amigo y maestro en aquella empresa, habría permitido a Miguel Ángel tener plazos más acordes con las exiguas energías de un anciano.

Como vimos en los capítulos anteriores, la pintura al fresco impone tiempos rapidísimos, obligando al artista a terminar en el arco de una jornada la parte de enlucido preparada por la mañana por los operarios. Con la pintura al óleo sobre el muro Miguel Ángel habría podido dedicarse con mucha más calma a finalizar la pintura.

Además, la pintura al fresco planteaba un problema muy serio en la gradación de los pigmentos que podían dar lugar a variaciones de tono con el cambio de las condiciones atmosféricas. El frío, la sequedad y la humedad eran variables que incidían en el resultado final de la pintura y en el transcurso de los años estas alteraciones eran inevitables. Miguel Ángel, además, había concebido la representación sin ninguna partición decorativa (sino totalmente inmersa en un enorme cielo azul), cuya composición habría requerido años, un tiempo en el cual habría sido muy difícil mantener un tono del color idéntico. Para agravar la situación estaba la morfología del muro, que, al no tener compartimientos arquitectónicos, como la bóveda, sino una única superficie continua habría hecho todavía más visibles las eventuales mutaciones de los tonos cromáticos. Miguel Ángel rechaza los consejos de Sebastiano, revelando su desdén por aquella que evidentemente le parecía una falta de confianza en sus posibilidades técnicas. Sin demasiados preámbulos, le dice a Sebastiano que la pintura al óleo está hecha para frailes holgazanes y no para un artista como él, demostrando así que, aún a aquella edad, concebía la obra de arte como un desafío físico, material, no menos feroz que aquel entablado en las esculturas con el mármol y los cinceles.

Decidido a utilizar la técnica del fresco, se limita a tomar algunas precauciones que deberían mejorar la conservación de la pintura a lo largo de los siglos, como hacer forrar la pared donde se habían destruido las pinturas con un muro en declive realizado con ladrillos ligeramente salientes en la parte superior, con el fin de reducir la acumulación de polvo que habría sido mucho más veloz sobre una superficie a plomo[70].

La construcción del andamiaje empieza a principios de abril de 1535 y es confiada a Perino del Capitano por un coste de 25 ducados de oro. Se trata de un andamio de castaño y tablas de olmo, como deducimos de los documentos contemporáneos, pero no está claro que el inicio de los trabajos pueda establecerse en

aquella fecha. La secuencia de los documentos impulsa a desplazar mucho más adelante el comienzo efectivo de la labor.

En el verano de 1535, Miguel Ángel aparece aún empeñado en los trabajos para la construcción de la tumba de San Pietro in Vincoli, puesto que en diciembre de 1537 paga al picapedrero Scherano da Settignano el esbozo de la Virgen que iba en la Tumba[71]. Para posponer el inicio de los trabajos del *Juicio Final,* al menos hasta 1536, hay una serie de documentos. El 17 de noviembre de 1536 Pablo III emite un *motu proprio* con el cual libera a Miguel Ángel de cualquier otro encargo y, sobre todo, de la servidumbre obligada a Francesco Maria della Rovere para la conclusión de la Tumba. Señal esta de que, en 1536, Miguel Ángel no se sentía seguro de poder abandonar el trabajo para Della Rovere y estimula una intervención directa, oficial y autoritaria del papa Farnese[72].

Otros testimonios hacen decantar el efectivo inicio de los trabajos a 1536, como la carta que el 17 de septiembre de 1537 Pietro Aretino escribe a Miguel Ángel proponiéndole su iconografía del *Juicio Final,* deseoso de tomar parte en aquella que se anuncia como la obra más imponente de su tiempo. El hecho de que, en Venecia, en 1537, el informadísimo poeta no estuviera al día del estado de los trabajos permite suponer que estos no habían empezado hace mucho, visto que los embajadores venecianos en Roma mantenían puntualmente informada a la Serenísima de todo cuando se movía en la Ciudad Eterna. Miguel Ángel, sim embargo, le responde raudo que la obra está demasiado avanzada para aceptar el consejo de Aretino[73].

Por último, los beneficios de la aduana del Po, con los cuales Pablo III había decidido recompensar a Miguel Ángel por la obra, comienzan a ser registrados en el libro maestro de Miguel Ángel solo en octubre de 1537 y esto bastaría para pensar que la pintura probablemente había comenzado apenas en 1536, cuando se había hecho necesario un nuevo *motu proprio* del papa que liberaba explícitamente al artista de los deberes que lo ligaban

contractualmente al duque de Urbino, Francesco Maria della Rovere, para la tumba de Julio II:

> El citado Clemente, atento a la dignidad y belleza de nuestra capilla mayor denominada Sixtina en el palacio apostólico, habiendo decidido que habían de realizarse ciertas pinturas en la cabecera y en el altar mayor de la capilla o por encima de aquel, había convocado al propio Miguel Ángel para que las pintara igualmente según el diseño de los cartones hechos por él mismo y le encomendó también que se encargara de ello dejando de lado el mencionado sepulcro o cualquier otro trabajo y desde entonces el propio Miguel Ángel se ocupó de ese trabajo.
>
> [*Clemens prefatus, decori et ornamento maioris capelle nostris palatii apostolici Sixtinae nuncupate intendens, ad caput et altare majus diete capelle seu supra illud certas picturas fieri proponens*] *ipsum Michelemangelum ad picturam huiusmodi iuxta designum cartonum per ipsum factorum evocasset, eidemque ut illi intenderet sepulchri predicti et quocunque alio opere postposito mandaverit, prout exinde citra idem Michaelangelus eidem operi intendit*[74].]

Parece que el belicoso duque de Urbino no se había resignado fácilmente a ver de nuevo interrumpidos los trabajos que esperaba desde hacía veinte años.

Cuando se han resuelto los problemas con los Della Rovere y el buen tiempo es favorable a la empresa, los operarios de Miguel Ángel empiezan a extender el enlucido sobre la pared del altar. Compatiblemente con los indicios hasta aquí recogidos, el inicio de los trabajos debe situarse en la primavera-verano de 1536. Así se explicarían los recibos por los pagos de la obra en el octubre siguiente.

También se ha conservado un pago por un importante aprovisionamiento de colores del 6 de junio de 1539: «Día 6; doscientos cuatro escudos a Nicolo Nicoluzzo de Ferrara por los colores para la pintura de la Capilla de Sixto»[75] [*«Die 6; scudi ducento quatro a Nicolo niculuzzo di Ferrara per colori dati per uso de la pictura de la capella de sixto»*]. Es verosímil que haya habido otros con anterioridad, pero no han dejado rastro.

Una compensación nunca vista

Todas las fuentes coinciden en atestiguar la estima extraordinaria y la admiración ilimitada de Pablo III hacia Miguel Ángel, al punto de que, según Vasari, el papa mismo lo mandaba llamar para disfrutar de su conversación y compañía en la intimidad. Condivi, como confirmación de la gran estima que Pablo III albergaba por el artista y el gran deseo que tenía de encargarle la obra, nos cuenta que, ante los obstáculos puestos por Miguel Ángel para la realización del *Juicio* por los compromisos pendientes con los Della Rovere, declaró públicamente: «Hace treinta años que espero esto, ¿y ahora que soy papa no lo puedo conseguir? ¿Dónde está ese contrato? ¡Lo romperé!»[76]. El relato fue retomado de inmediato por Vasari en la segunda edición de sus *Vidas*. Por lo demás, el *motu proprio* que liberó a Miguel Ángel de los compromisos adquiridos es una prueba bastante evidente de la consideración que se le reservaba y del deseo del papa de tenerlo como pintor personal.

Esta consideración y amistad no tiene comparación en la historia precedente y, *last but not least,* el tipo de remuneración muy especial acordada a Miguel Ángel como compensación por el trabajo desarrollado no deja lugar a dudas sobre la condición de veras extraordinaria de la que disfruta el artista en la corte vaticana.

Como vimos, el primer contrato con el cual se reguló la decoración de las paredes de la Sixtina tenía un carácter del todo medieval, porque sometía el trabajo ya hecho por los cuatro artistas toscanos, la muestra de los cuatro «cuadrazos» [«quadroni»], a una comisión que valoraba su coste *a posteriori*. La asignación de las rentas de la aduana del Po en Piacenza (y el añadido de otras sumas de dinero por un monto anual de 1.200 ducados) se parece mucho a un beneficio eclesiástico, una recompensa en vida generalmente destinada a remunerar los servicios de los grandes dignatarios de la corte. A través del propio talento un artista ha escalado todas las jerarquías sociales, y esto ya había ocurrido con Rafael, al que, por lo menos según algunos testimonios, se le había

propuesto la púrpura cardenalicia. El camino de los pintores en el transcurso de medio siglo se convirtió en una marcha triunfal.

Es fácil imaginar, pues, que Pablo III deposita una confianza total en la capacidad de Miguel Ángel y no interviene de ningún modo en la narración, como intenta hacer, en cambio, el incauto Pietro Aretino, que parece no haber captado que Miguel Ángel se había liberado completamente de la autoridad de cualquier intelectual, incluso de aquellos de gran éxito, como él. Pero esto no quiere decir que Miguel Ángel no haya sido influido en la realización de esta obra, aunque cualquier sugerencia lo deje indiferente. Su mente y su pasión bastan para sugerirle el esquema de la narración. Solo podemos suponer que, en este momento, 1536, incidió sobre la creatividad del artista la amistad con una mujer de excepcional valor intelectual y religioso, la poeta Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, que, adorada por los literatos de toda Italia, estaba emprendiendo justamente en aquellos años un recorrido devocional que la llevó al seno de uno de los círculos más espirituales de la Italia de su tiempo, un círculo encabezado por el cardenal inglés Reginald Pole, sobrino del rey de Inglaterra, Enrique VIII, y amenazado de muerte tanto por su oposición al repudio de Catalina de Aragón como por la velada sospecha de que él mismo ambicionaba el trono.

Reginald Pole se impone por su extraordinaria devoción y rigor moral y es nombrado cardenal por Pablo III en 1536. El cardenal inglés asume, si no todas, las más importantes reflexiones de la reforma luterana, tratando de introducirlas en una reforma católica que no desnaturalice por completo el papel de la Iglesia de Roma, como, en cambio, pretendía Lutero. El vínculo con Vittoria es estrechísimo, como es estrechísimo el vínculo de la mujer con Miguel Ángel, documentado ya antes de 1538. Si y cómo Vittoria Colonna influyó en la ideación del *Juicio Final* es una cuestión aún hoy abierta, porque no es segura la fecha del acercamiento de la marquesa al artista, aunque no puede estar demasiado lejos de

1536, porque sabemos con seguridad que su relación ya era estrechísima en 1538[77].

Por otro lado, no hay duda de que esta pintura interpretó de la mejor manera precisamente la sensibilidad de personas como Vittoria y Reginald Pole, y de otros grandes protagonistas de la renovación espiritual europea de aquellos años. Se puede documentar que gracias a esta pintura Miguel Ángel se convierte, en los años siguientes a su inauguración, en parte orgánica de este grupo llamado de los «Espirituales» y que es, de algún modo, con sus pequeñas pinturas y dibujos, y con los frescos de la Paulina, el instrumento que transforma en imágenes la sensibilidad del grupo.

En aquella creación de Miguel Ángel ellos vieron reflejadas las inquietudes, los miedos y las esperanzas que el tiempo más dramático de la historia del catolicismo estaba produciendo. También ellos, como el artista, se sentían inquietos frente a los destinos de la cristiandad, una inquietud que volvía lejana e inviable la representación ceremonial y estática del acontecimiento final, ese acontecimiento al cual durante siglos los cristianos habían mirado con serena certeza.

El torbellino de la historia

De los dibujos preparatorios del fresco del *Juicio Final* ha quedado muy poco, pero ese poco confirma que desde las primeras ideas Miguel Ángel fragmentó el esquema original de la representación para desarrollar una composición concéntrica, un remolino de fuerzas que pone en el centro el movimiento de Cristo ya no comedido y majestuoso, como el gesto de los emperadores romanos, sino descompuesto en una apasionada gestualidad que tiene efectos físicos en la atmósfera circundante [FIG. 50]. La potencia de ese gesto es tal que el aire se solidifica y condensa en una vorágine originada precisamente por el gesto de Cristo subrayado por la deslumbrante claridad que lo rodea. La poética de

la expresión física alcanza, con ese gesto, el límite máximo posible de la expresión.

Cristo maravilloso, imberbe y bello como un Apolo, poderoso como un Hércules, solo con su gestualidad pone en movimiento las masas de hombres que lo circundan. La terrible gestualidad que anuncia el *Juicio Final,* el destino de los salvados y los condenados, tiene consecuencia y efecto sobre todos los protagonistas de la representación, sin distinguir entre los Elegidos, los Santos, las Vírgenes y los Padres de la Iglesia y los condenados arrastrados al fuego eterno por los diablos. Todos están inermes y consternados. Los coros de los Beatos, las Vírgenes, los Santos y los Apóstoles, que se veían en los otros juicios finales inmóviles y estáticos, han desaparecido para siempre. Nadie se siente verdaderamente seguro en presencia de ese gesto. Todos están espantados, el destino es incierto, como también parecía incierto el destino de Miguel Ángel y de sus contemporáneos. El artista, desde el lugar más representativo de la Iglesia Católica Apostólica Romana, se niega a tranquilizar con una representación que quizá en las intenciones del comitente debía de tener, en cambio, precisamente un valor reconfortante, mandar un mensaje a Lutero, a Enrique VIII, a Solimán el Magnífico y a todos aquellos que ponían en tela de juicio la legitimidad de Roma: solo en Roma, en el corazón del Vaticano, se cumple el destino que premia a quien se ha mantenido fiel a Cristo.

Este destino, en la pintura de Miguel Ángel, en la ferviente devoción de Vittoria Colonna y de Reginald Pole, será aún incierto, hasta en aquel último día. Miguel Ángel desafía a la misma Iglesia en su corazón y abre una cuestión que será debatida en los años sucesivos con resultados por suerte menos desastrosos que los posibles. Una parte de la Iglesia estima intolerable aquella representación y no por los desnudos, como aparentemente se afirma, porque de desnudos, y mucho más perturbadores, estaba llena la bóveda de la capilla, donde jóvenes bellísimos recordaban a

aquellos que ofrecían sus servicios en las saunas y la misma Eva no escondía ninguna parte de su cuerpo.

Por lo demás, las críticas llegan mientras la pintura está en curso. El maestro de ceremonias Biagio da Cesena, sintiéndose herido en el decoro que evidentemente creía representar, critica la pintura cuando falta todavía un tercio de la escena y Miguel Ángel se venga retratando a Biagio en el registro inferior mientras una serpiente diabólica le muerde los genitales. Una representación descarada, incluso cruda, que encuentra legitimidad en la tradición medieval de los tormentos infligidos a los pecadores, que ignoraba los términos del decoro respetados en toda representación pública. Los juicios finales flamencos del siglo precedente habían mostrado una serie desconcertante de escenas cruentas y de sevicias perpetradas contra los pecadores. El episodio transmitido por Vasari denuncia un clima no precisamente de unánime consenso en torno al trabajo del artista divino, sino malévolo e incontrolable.

Lo que verán el día de la inauguración en el otoño de 1541 los cardenales y la corte que ha acudido a la capilla será una visión estremecedora por la que muchos pondrán el grito en el cielo y que suscitará dudas de herejía y de luteranismo sobre el artista, pero que por la potencia de su belleza dejará clavado al papa y a la mayor parte de los hombres de la curia en una admiración que les quita el aliento y las ganas de juzgar a aquel hombre tan valiente que había puesto a todo el mundo contemporáneo frente a las consecuencias de su comportamiento encarnadas en el destino que le aguardaba a cada uno.

El testimonio vivo del estupor y desconcierto que suscita la inauguración del juicio queda reflejado en la carta que Niccoló Sernini, embajador del cardenal de Mantua, expide a su jefe apenas vista la pintura:

> Ilustrísima Señoría, no falta quien la condena, los chietinos son los primeros en decir que no están bien los desnudos en semejante lugar, mostrando sus cosas, aunque respecto de esto se ha tenido en grandísima consideración el hecho de que la deshonestidad se ve apenas en diez figuras. Otros dicen que

ha hecho a Cristo sin barba y demasiado joven y que no tiene esa majestad que le corresponde y así, en resumen, no faltan los que dicen esto, pero el reverendísimo Cornaro, que la ha observado largamente ha hablado bien, diciendo que, si Miguel Ángel le quiere pintar, en un solo cuadro, una de esas figuras, se la pagaría cuanto le pida, porque son, en mi opinión, cosas que no se pueden ver en otra parte.

[*Ill. S. non manca in ogni modo chi la danna gli r. mi Chietini sono gli primi che dicono non star bene gli ignudi in simil luogo che mostrano le cose loro benché ancora a questo ha avuto grand. ma considerazione che a pena a dieci di tanto numero si vede disonestà. Altri dicono che ha fatto Cristo senza barba e troppo giovane et che non ha in se quella maesta che gli si conviene et così insomma non manca chi dica, ma il r. mo Cornaro che é stato lungamente a vederla ha detto bene, dicendo che se Michelangelo gli vuol dare in un quadro solamente dipinta una di quelle figure gli la vuol pagare quello ch'esso gli dimanderà et ha ragione per essere al creder mio cose che non si possono vedere altrove*[78].]

En la frase final del comentario se encierra la clave del enésimo éxito de Miguel Ángel, que esta vez desafía abiertamente la tradición iconográfica, y gana porque ha inventado cosas que no se pueden ver en otra parte. El debate sobre la pintura continuará durante todo el siglo, ordenado prudentemente por la crítica de Vasari, que así entrega el *Juicio* a la posteridad:

Por tanto, inaugurado este Juicio, mostró no solo que había vencido a los primeros artífices que habían trabajado allí, sino también a la bóveda tan celebrada que había hecho, quiso vencerse a sí mismo, y en aquella, con mucho, se superó a sí mismo, habiéndose imaginado el terror de aquellos días, donde él representó, para mayor pena de quien no ha vivido bien, toda su pasión; haciendo que distintas figuras desnudas llevaran por el aire la Cruz, la columna, la lanza, la esponja, los clavos y la corona con diversas y variadas actitudes muy difíciles pero logradas de manera que parezcan fáciles. Y allí está Cristo, el cual, sentado con cara horrible y feroz, se dirige a los condenados maldiciéndolos, no sin gran temor de Nuestra Señora que, apretada en su manto, oye y ve tanta ruina. Hay infinidad de figuras que lo rodean, profetas, apóstoles y particularmente Adán y san Pedro, los cuales se estima que han sido puestos el uno por el origen antes de las gentes enjuiciadas, el otro por haber sido el primer fundamento de la religión cristiana. [...] En la resurrección de los muertos no se ha contenido de mostrar el modo en que ellos de la misma tierra recuperan los huesos y la carne, y cómo ayudados por otros vivos van volando al cielo [...] De modo que, quien es

juicioso y entiende de pintura, ve la terribilidad [*«terribilità»*] del arte y en esas figuras percibe los pensamientos y los afectos, los cuales por nadie más que por él fueron pintados. Y también ve cómo varían las actitudes en los extraños y diversos gestos de jóvenes, viejos, varones y mujeres: en los cuales, ¿a quién no se muestra el terror del arte junto a aquella gracia que él tenía de la naturaleza?

[*Onde, scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de'primi artefici che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta ch'egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere se stesso, et in quella, di gran lunga passatosi, superò se medesimo, avendosi egli immaginato il terrore di que' giorni, dove egli fa rappresentare, per più pena di chi non è ben vissuto, tutta la sua passione; facendo portare in aria da diverse figure ignude la Croce, la colonna, la lancia, la spugna, i chiodi e la corona con diverse e varie attitudini molto difficilmente condotte a fine nella facilità loro. Evvi Cristo il qual, sedendo con faccia orribile e fiera, ai dannati si volge maledicendoli, non senza gran timore della Nostra Donna che, ristrettasi nel manto, ode e vede tanta ruina. Sonvi infinitissime figure che gli fanno cerchio di profeti, di Apostoli e particularmente Adamo e Santo Pietro, i quali si stimano che vi sien messi l'uno per l'origine prima delle genti al giudizio, l'altro per essere stato il primo fondamento della cristiana religione. [...] Nè ha restato nella resurrezione de' morti mostrare il modo come essi dela medesima terra ripiglian l'ossa e la carne, e come da altri vivi aiutati vanno volando al cielo, [...] Talchè, chi giudicioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell'arte et in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti. Così vede ancora quivi come si fa il variare delle tante attitudini negli strani e diversi gesti di giovani, vecchi, maschi, femmine: nei quali a chi non si mostra il terrore dell'arte insieme con quella grazia che egli aveva dalla natura?*[79].]

Vasari, que también trata de condicionar la mirada del espectador exaltando su determinación en la condena de los malditos que, en realidad, no se lee en el rostro casi doliente de Cristo, que no está sentado, sino suspendido en la furia del gesto (perdiendo esa majestad que suscita las críticas de las que ya vimos que se hacía eco Sernini), capta claramente el punto central de la pintura, la capacidad que ha tenido Miguel Ángel de mostrar toda la variedad de los «afectos», sentimientos y emociones que el artista restituye sin recurrir a ningún elemento simbólico, sino solo a través del cuerpo. Esta capacidad de expresar todos los matices del sentimiento a través de las poses corporales es el centro de la

poética de Miguel Ángel y es llevada a cabo con tal virtuosismo que roza el límite nunca superado de la exageración y deja estupefactos a los observadores, haciendo pasar a segundo plano el significado mismo de la pintura.

El significado que impone Miguel Ángel es el virtuosismo inalcanzable de su representación del cuerpo como había tratado de hacer desde el principio de su pintura con aquel cartón de la *Batalla de Cascina,* en el cual había simbolizado solo a través de la postura de los cuerpos la sorpresa y la consternación de la batalla inminente.

El artista tiene preparada también una legitimación teológica para esta obsesión por el cuerpo. Acusado de querer exhibir demasiado descaradamente el desnudo en los lugares sagrados, responderá que el desnudo es la más segura imagen de la gloria de Dios:

> Imitar perfectamente cada una de esas cosas no es más que querer imitar el arte de Dios inmortal, por eso la más noble y valerosa obra de pintura será aquella que imite a los seres más hermosos y creados con más ciencia y delicadeza. ¿Y qué juicio será tan bárbaro para no comprender que es más noble el pie del hombre que su bota?, ¿y que su piel es más noble que aquella de las ovejas con la cual se hace el vestido? ¿Y no encuentra en esto el mérito y la grandeza de cada cosa?
>
> [*Imitare perfettamente ciascuna di quelle cose non è altro che volere imitare l'arte di Dio immortale, perciò la più nobile e coraggiosa opera di pittura sarà quella che imiterà gli esseri più belli e creati con più scienza e delicatezza. E qual giudizio sarà così barbaro da non comprendere che è più nobile il piede dell'uomo del suo stivale?e che la sua pelle è più nobile di quella delle pecore con la quale si fa il vestito? E non trova da ciò il merito e la grandezza di ciascuna cosa?*[80].]

Pero su interés, más allá de la débil legitimación teológica, concierne única y exclusivamente a la propia investigación creativa. La coherencia de Miguel Ángel con la propia investigación y su capacidad de adecuar incluso una representación que, por su valor simbólico y el lugar en que es puesta en escena, tenía una estructura rigidísima que respetar, es el carácter más interesante del

acontecimiento a los fines del discurso que estamos desarrollando desde la primera línea de este libro.

Miguel Ángel en el *Juicio Final* alcanza tal grado de libertad iconográfica como para adaptar la representación a sus urgencias creativas. Que sus exigencias creativas son preponderantes respecto de las necesidades de respetar los códigos y las expectativas del comitente se evidencia sobre todo indagando la producción del artista en aquellos años, cotejando la estructura del *Juicio Final* con la de una serie de composiciones que el artista había abordado en aquellos años y que tenían naturaleza y motivación completamente diversas, pero que son estructuralmente cercanísimas a la nueva pintura de la Sixtina, tanto es así que se puede llegar a decir que para el artista la forma es decididamente más importante que el contenido, un axioma con el cual generalmente se valora solo el arte contemporáneo, pero que era impensable de aplicar al arte renacentista y que se presta perfectamente para explicar los procesos creativos de Buonarroti en la composición del *Juicio Final*.

Los dibujos para Tommaso, un modelo para el *Juicio*

A partir de su encuentro con Tommaso Cavalieri, Miguel Ángel usa, como instrumento de seducción para el joven noble romano sensible al arte, precisamente el dibujo, ofreciéndole una serie de composiciones que en el momento mismo en que cautivan al muchacho por su extraordinaria belleza, vehiculan el mensaje de amor desgarrador que el viejo artista siente por él.

La composición más célebre de esta serie definida por los críticos como «dibujos de homenaje» es la *Caída de Faetón,* conocida en tres versiones todas fechables en la vigilia de la composición del *Juicio Final*. Las tres versiones se encuentran respectivamente en las Galerías de la Academia de Venecia (carboncillo, 394 × 255 mm, inv. 1771), en Windsor Castle (carboncillo, 413 × 234 mm, inv. RL12766r) y en el British Museum de Londres [FIG. 51] (carboncillo,

313 × 217 mm, inv. 1895-0-15-5171). Las tres versiones de la composición repiten el motivo con variaciones en la caída de los caballos, volviendo a proponer casi idéntico el gesto del Júpiter asaeteador. Su significado es de complacido automasoquismo, porque el viejo artista, que desafía las costumbres declarando su amor al joven Tommaso, se compara con Faetón, que había desafiado las leyes de Júpiter, conduciendo el carro del sol y por eso merece su severo castigo. Júpiter está representado arriba, en el acto de lanzar su rayo hacia el carro de Faetón, que se precipita con sus caballos al suelo. También aquí la clave expresiva de la escena está totalmente en el gesto poderoso de Júpiter que provoca la caída del carro con la sorprendente pérdida de gravedad de los caballos. Como ya ha notado la crítica, Júpiter está casi exactamente en la posición del Cristo del *Juicio* y la cercanía de las dos composiciones queda definitivamente probada por algunos esbozos en el reverso del folio veneciano que son vinculables precisamente a la pintura de la Sixtina[81].

A pesar de que la datación no sea precisa y la secuencia de la composición no esté unánimemente aceptada, es de máxima importancia el hecho de que, en estas composiciones, que se pueden datar entre 1533 y 1535, Miguel Ángel fija un motivo que lo obsesiona o al menos que le interesa hasta el punto de regresar de manera irrefrenable, luego, en la estructura del *Juicio*.

El motivo se repite en la figura divina, que, con su gesto, provoca el torbellino del aire y en un caso la caída del carro de Faetón y en el otro pone en movimiento las filas angélicas, la resurrección y la caída de las almas. El tema está totalmente centrado en la comunicación de la energía del poderoso cuerpo en movimiento al mundo circundante. Es la quintaesencia de la capacidad expresiva de la anatomía humana que, en esta poderosa explosión de energía, testimonia el propio origen divino. La ruptura del esquema rígido horizontal de las filas que aparecían en los anteriores juicios finales se origina en esta obsesión visual de Miguel Ángel, cuya fuente no descubriremos nunca, más allá de su coherencia

expresiva gestual y anatómica, iniciada cuarenta años antes con el cartón de la *Batalla de Cascina*.

El hecho de que en torno a mediados de los años treinta él se sienta casi obsesionado por el gesto que provoca el movimiento del aire no tiene explicación posible, no más de las razones que lo habían llevado veinte años antes a construir el milagro de la *Creación* a través del sosegado acercamiento de los dedos de Dios Padre y de Adán. Si, por un lado, es identificable el motor del lenguaje expresivo que se mantiene constante en el tiempo, parece inexplicable la fuerza de la sugestión del gesto perfecto que había llevado a la *Creación* de Adán y luego al *Juicio de Cristo*.

Una vez fijado el centro generador del relato, la composición del *Juicio,* es decir, el resto, está hecha: los cuerpos que cuentan las posibles emociones de los hombres, el miedo, el terror, la esperanza e incluso la transformación milagrosa de la carne que resurge o la feroz avidez de los diablos que recuerdan literalmente el pasaje dantesco, como no deja de subrayar Vasari.

Y para hacer aún más sorprendente la composición está, además, la diversa escala de los personajes representados, que rompe el esquema seguido durante casi un siglo por la pintura renacentista.

Para quien mira, la figura de Cristo, aun estando lejos del ojo del observador, es más grande que las figuras cercanas. Es la ruptura de un canon seguro que había guiado a los artistas durante casi un siglo, la coherencia en la perspectiva. Pero esta variación de escala, que habría podido dar fácilmente resultados grotescos, es realizada con una medida perfecta porque las mayores dimensiones de Cristo no son llevadas hasta el punto de hacerlas innaturales. Miguel Ángel sustituye la estructura ordenadora en franjas paralelas por una estructura dinámica del movimiento turbulento. El paralelismo entre el movimiento de las figuras y el movimiento de la narración, expresa esa inquietud del artista en que se pueden reflejar los contemporáneos. El efecto, para muchos, es insoportable. Las críticas a los desnudos expresan el malestar por esa representación.

El hecho de que los chietinos, la parte más conservadora de la Iglesia, los ortodoxos que rechazan cualquier cambio y que desde aquel momento llevarán a cabo una guerra sin cuartel contra el artista y su pintura llegando casi a la destrucción de la obra maestra, ofrece la medida de la profunda repulsión que en algunos sectores de la sociedad italiana provoca el gran fresco de Miguel Ángel. Lo que consterna de la pintura del *Juicio* es el sentido de suspensión del universo cristiano. No hay nada tranquilizador en la pintura del *Juicio* y ni siquiera se entiende bien a qué aferrarse para la salvación, porque tampoco los beatos expresan ninguna calma.

La estructura concéntrica, el vórtice dinámico, como podríamos definir las masas plásticas de las anatomías que rodean a Cristo, elimina el relato por grados y por franjas. El centro de la narración, que no es una representación estática, sino un acontecimiento abrumador que se cumple frente a nuestros ojos es el Cristo Juez mostrado en una pose irreal, que denuncia su participación emocional en el hecho que está generando. Cristo levanta el brazo derecho como para mezclar el aire y se eleva de la posición sentada mientras el drapeado se le desliza sobre las piernas. Él es el centro al que vuelve continuamente el ojo después de haber explorado las distintas acciones que se desarrollan a su alrededor sobre la pared convertida en un cielo azul atravesado por la corriente dinámica y exaltada de las poses de centenares de figuras.

Una puesta en escena tan dinámica obliga a buscar con los ojos las acciones periféricas que se desarrollan en torno al acontecimiento central y que animan el relato como nunca había sucedido. La gran figura femenina a la izquierda de Cristo es la *Iglesia* que se despoja de toda riqueza en el último día, los Santos que exhiben los emblemas del martirio parecen gritar sus razones con un *pathos* incluso violento. La violencia parece agitar también al grupo de ángeles que muestra, arriba, en las lunetas, los símbolos de la pasión, una exposición más cercana a una batalla que a una real ostentación, como había sido hasta entonces. Este pasaje en particular da la medida de las transformaciones impuestas por

Miguel Ángel al relato. Los ángeles que, en los otros juicios, presentan estáticamente los símbolos de la pasión se desencadenan aquí en una batalla física como unos Titanes en vuelo [FIG. 52]. Son los *Desnudos* de la bóveda que han bajado a la pared con la misma divina belleza para disputarse los símbolos de la pasión de Cristo, que exaltan con su pasión física. La columna a la que fue atado, la cruz a la que fue clavado y la corona de espinas que le fue puesta en la cabeza, la lanza que lo atravesó y la esponja de la que bebió vinagre, son llevados en vuelo y exhibidos con tal realismo que se siente el esfuerzo de los ángeles por levantar y mantener en el aire aquella columna, que de otro modo caería al suelo.

Si en las alturas la tradicional exhibición estática se transforma en acontecimiento, en historia dinámica, en la parte inferior, donde los diablos disputan a los ángeles las almas de los condenados, la historia se convierte en un relato épico, con la cita puntual de la barca de Caronte [FIG. 49], que transporta a los muertos como había cantado Dante, el poeta admirado y casi venerado por el pintor, que se vuelve milagrosamente humilde como nunca había sido, hasta el punto de reducirse a ilustrar literalmente los versos de su gran paisano:

> El demonio Carón, ojos de brasa,
> los va a todos con señas reuniendo:
> con el remo golpea al que se retrasa.
>
> Dante Alighieri, *Divina Comedia,* «Infierno», canto III.

> [*Caron dimonio, con occhi di bragia*
> *loro accennando, tutte le raccoglie;*
> *batte col remo qualunque s'adagia.*
>
> Dante Alighieri, *Divina Commedia,* «Inferno», canto III.]

Y los mil detalles fantasiosos de los cuerpos de los diablos, que partiendo de las sugestiones de Signorelli en la Capilla de San Bricio en Orvieto se convierten en fascinantes criaturas que, aún en su monstruosidad, no pierden nunca esa poderosa belleza muscular

que, por sí sola, podía expresar para Miguel Ángel las emociones. Incluso la figura de Minos, que según la leyenda representa al maestro de ceremonias del Vaticano, Biagio da Cesena, tiene una majestuosidad regia [FIG. 53].

La pasión violenta que anima el relato es el primer dato que llama la atención y que llamó la atención de sus contemporáneos. Cristo aparece con las formas resplandecientes de un Apolo, como aparecía en las representaciones bizantinas de Ravena en las que Miguel Ángel se inspira para un regreso a la espiritualidad de los orígenes. A quien criticaba la representación de Cristo sin barba y, por tanto, sin majestad, Miguel Ángel respondía con una belleza que es manifestación divina y su potencia es potencia humana llevada al extremo.

Si en la parte alta de la pintura los ángeles se enfrascan en una batalla violenta con los símbolos de la pasión, el sentimiento de la batalla o al menos el estupor aterrorizado por cuanto está ocurriendo se propaga al pueblo de Dios, a los Santos que reconocemos por los emblemas que llevan algunos de ellos en la mano, a los Patriarcas y a las Vírgenes, que ya no miran inmóviles al espectador, sino que observan espantados al Cristo Juez como si también ellos estuvieran sujetos a su juicio. Cristo está pintado en una escala más grande, junto a las personas que lo flanquean, Adán, san Lorenzo y san Bartolomé, que lleva en la mano una piel con los rasgos de Miguel Ángel. Luego inmediatamente debajo de este inmenso vórtice de santos y elegidos, se cumple otra lucha, la de los condenados y los salvados, como si su destino dependiera no del juicio escrito en el gran libro exhibido por los dos ángeles bajo los pies de Cristo, sino del resultado de la batalla en curso, porque parece que también el último día el hombre debe luchar por la propia salvación.

Los ángeles suspendidos en el aire, pero en una pose que condensa su potencia física, se esfuerzan por levantar los cuerpos de los elegidos que asoman de la tierra concretando perfectamente aquella «resurrección de la carne» de la que hablan los Evangelios.

Hay cuerpos en cada estadio de la resurrección, del esqueleto a la pura sombra y a la anatomía milagrosamente recuperada.

Resurgen de la tierra verde los salvados a la derecha de Cristo, mientras a su izquierda los ángeles luchadores empujan con un visible esfuerzo físico a los condenados hacia el Infierno donde los diablos los aferran para arrastrarlos a la caverna ardiente donde sufrirán las penas eternas.

La salvación y la perdición eterna se convierten en un drama vivo que captura e implica al espectador y transforman la escena en una narración, abandonando para siempre el rigor estático de la celebración. Miguel Ángel, con sorprendente intuición, imprime consistencia al vuelo y a la suspensión aérea conservando en los cuerpos la pesadez de los gestos (por primera vez mostrados congruentemente) de los hombres en vuelo que han derrotado las leyes de la gravedad, pero no las de la física. El conjunto de anécdotas moralistas que ya estaba presente en los anteriores *Juicios* italianos y flamencos es reducida a pura cita porque no interesa al artista. Entre los hombres rechazados casi a puñetazos por ángeles desdeñosos hacia el Infierno, aferrados de inmediato por los codiciosos diablos encontramos a un papa que, al caerse, muestra la bolsa de oro con que ha prostituido la cátedra de Pedro simbolizada por las dos llaves que cuelgan junto a la bolsa [FIG. 54]. Una admonición descarada, casi impensable, allí, en el corazón del Vaticano a aquella avidez carnal que la reforma protestante reprochaba a Roma y de la que el papa reinante, Pablo III Farnese, era una de las encarnaciones más evidentes. Pero aquel mismo papa era consciente de que la fuerza del mensaje de Miguel Ángel no podía de ningún modo ser censurada.

La fuerza del color

La pintura adoptada por Miguel Ángel, que rechaza cualquier elemento ordenador, como los marcos arquitectónicos, manifiesta una voluntad de ruptura extrema que fragmenta incluso el orden

espacial y arquitectónico de toda la capilla, como ha subrayado agudamente un gran estudioso:

> En efecto, la particular concepción del Juicio pintado por Miguel Ángel, como acontecimiento que se despliega directa y dramáticamente ante los ojos del espectador, transformando en «historia», en representación, «en acto» una imagen sustancialmente atemporal, proyectada sobre la eternidad, no podía más que traducirse formalmente en una estructura dinámica, que lo apuesta todo a la «elocuencia» de los cuerpos, a la perentoria gestualidad en algunos puntos cardinales, como en la figura de Cristo Juez (pero también, por ejemplo, en la de san Pedro o de Caronte) y, sobre todo, en la infinita variedad de las actitudes, en sus conexiones y oposiciones, en los contrastes entre movimientos superficiales y profundos, en la impresión de instantáneo espesarse y diluirse, como en un cielo recogido por nubes tempestuosas, de los grupos de beatos que se estrechan en torno a Cristo y a la Virgen, de los ángeles sin alas que a duras penas elevan los instrumentos de la pasión, como resistiendo al ímpetu de un movimiento vertiginoso que amenaza con arrollarlos, y aún de los cuerpos que se liberan pesadamente de los terrones, de aquellos que ascienden suspendidos en el vacío, o que luchan salvajemente o que se precipitan hacia la vorágine del fuego. Y su desnudez, que ciertamente puede ser leída como símbolo de la redención del cuerpo en el día glorioso de la resurrección de la carne, debía parecer al artista un instrumento insustituible de organización formal y de potenciación expresiva de la imagen[82].

El nuevo orden visual instituido por Miguel Ángel se basa en una refinada perspectiva de los escorzos anatómicos en el espacio, pero, sobre todo, en una acentuada técnica de perspectiva cromática que, con algún forzamiento, podríamos definir incluso como «fotográfica», en el sentido de que sus pinceles definen perfectamente «enfocadas» las figuras en primer plano, esfumando de manera cada vez más radical aquellas que van hacia el fondo. Esta habilidad totalmente pictórica, concentrada en una sensibilidad visual fuera de lo común, era necesaria para dar un orden a una historia, a una representación que había rechazado cualquier otro apoyo de tipo estructural o jerárquico para hacer inteligible el relato.

Un ejemplo clarísimo de esta «perspectiva cromática» se aprecia en el registro medio en torno a la figura de Cristo, que tiene las superficies esmaltadas y compactas que irradian luz y excavan

sombras como en un relieve marmóreo que ha tomado el color de la vida. Junto a él, la figura de Pedro, con las llaves en la mano, tiene la misma densidad luminosa y saturación cromática compacta y cristalina que tenían las figuras de la bóveda. Esta densidad cromática y luminosa identifica el plano avanzado en que se encuentran estas figuras, además de acentuar su valor narrativo. Pero apenas detrás del santo, las figuras comienzan a esfumarse perdiendo rápidamente consistencia. Adán, con la larga barba, está ya menos definido y detrás de él se intuyen dos rostros apenas esbozados con una textura cromática que se hace evanescente, apenas un toque de luz y sombra en aquella más lejana, para hacer perceptible, de manera congruente y realista, la profundidad del espacio en que se encuentran las figuras [FIG. 55]. De este modo, Miguel Ángel crea un orden tridimensional con el único recuerdo de una distinta densidad del color en el pincel.

Otro pasaje sensacional de esta poderosa técnica pictórica se aprecia en la parte baja de la pintura, en la escena en la cual, en una especie de secuencia animada, están simbolizados cuatro personajes que resurgen tomando forma con la propia carne. La figura tendida sobre la cresta de la colina que se despierta ya está en posesión de la propia carne, si bien no definida con la nitidez de las figuras en primer plano. Detrás de él un esqueleto cubierto por el sudario que se desliza sobre los huesos del cráneo y el tórax permite ver claramente los huesos a la espera de echar carnes, aquí el contraste cromático y de claroscuro es muy atenuado. Aún detrás, muy lejos, una silueta alza los brazos al cielo, mientras al fondo, en el espacio más alejado contra el cielo claro una mancha transparente, pintada con rápidas pinceladas de ocre oscuro, permite intuir como en un fondo fotográfico las facciones de una persona, pero sin definir su consistencia carnal [FIG. 56]. Toda esta profundidad se obtiene únicamente con la gradación del color y la rapidez gestual de la pincelada, bien subrayada por Gianluigi Colalucci, el restaurador que durante veinte años cuidó primero de la bóveda y luego del *Juicio:*

> [...] la pincelada es más libre, menos ligada al canon del siglo XV, caracterizado por un orden casi matemático y una pureza cristalina de los tonos. En el *Juicio* desaparecen casi por completo los colores líquidos y transparentes, las pinceladas líquidas, las veladuras, aparecen los empastes cromáticos, las pinceladas gruesas, veloces, ásperas, aparentemente descompuestas[83].

Naturalmente no había sido Miguel Ángel el primero en definir esta técnica impresionista a la cual, de algún modo, se había orientado ya en la última parte de la pintura de la bóveda (los ángeles que sostienen a Dios Padre en la escena de la *Creación de Adán);* y Rafael, en las *Sibilas* pintadas en torno a 1514 en la iglesia de Santa Maria della Pace en Roma [FIG. 57], había dado una interpretación extraordinaria esfumando al ángel a espaldas de la Sibila Vieja para calibrar y dar credibilidad al espacio que separa las dos figuras. Y siempre en esta pintura Rafael había utilizado una pincelada espesa componiendo diversos pigmentos en el color.

Sin embargo Miguel Ángel lo lleva a sus últimas consecuencias con una gestualidad libre que anticipa cierta pintura de los siglos sucesivos, como es el caso de las figuras pintadas en la caverna del Infierno, apenas enrojecidas en transparencia por los reflejos del fuego y, por eso, de gran efecto visual. Lo que asombra en esta pequeña revolución técnica es el hecho de que el artista la realice a los sesenta años, una edad avanzadísima para los estándares del siglo XVI, señal de una vitalidad creativa fuera de lo normal.

Desde el *Tondo Doni,* la pintura de Miguel Ángel se había «construido» con pinceladas sutiles y precisas, casi mecánicas en su regularidad, que recuerdan las texturas con cincel de las superficies de sus esculturas. Estas pinceladas, tan rigurosas, nítidas y seguras, las encontramos aún el *Juicio* (y las encontraremos aún en los dos frescos que realizó en la Capilla Paulina [FIG. 58a y 58b], aproximadamente entre 1542 y 1550), pero aquí solo sirven para dar profundidad, con rasgos oscuros y trazos clarísimos, a los relieves anatómicos, una especie de corrección gráfica de una pintura empastada rápidamente con pinceladas anchas y densas.

Como en los escultores contemporáneos suscita asombro la capacidad del viejo artista para trazar sobre el mármol signos regulares imposibles incluso a un joven escultor, así en el *Juicio* sorprende la capacidad de definir la imagen combinando pinceladas nítidas y regulares, como líneas de lápiz de colores, con las superficies empastadas con pinceles anchísimos, como de pintor de paredes.

La mutación de su técnica pictórica sirve de manera funcional para recuperar ese orden eliminado de la pared con la desaparición de cualquier partición arquitectónica. Incluso los enlucidos cambian ligeramente de composición. En la bóveda había utilizado enlucidos solo de cal y puzolana, pero en la pared del *Juicio* encontramos enlucidos «estrictos» comprimidos como una superficie marmórea sobre la cual se encuentra a menudo un estrato de cal blanca para hacer más luminosa la transparencia de la pintura. La revolución iconográfica va al mismo ritmo que la revolución tecnológica y la libertad gestual.

El efecto es sorprendente y se aprecia aún hoy. Si bien carente de orden arquitectónico y de referentes espaciales, la inmensa multitud del *Juicio Final* cuenta una historia con precisión ejemplar y el ojo del observador regresa continuamente a ese centro que se volverá motivo de suspicacias en los años siguientes. Ese Cristo que es exaltado por la luz amarilla pintada con la técnica en seco, rarísima transgresión de un rigor técnico observado en todas las cuatrocientas cincuenta jornadas de la pintura en todos sus doscientos metros cuadrados.

El azar iconográfico es, como siempre, sostenido por el azar técnico y a pesar de que la ruptura de la unidad visual de la capilla aparezca de inmediato evidente a quien entra en ella, la atracción magnética ejercida por aquella multitud de gigantes es aún hoy la experiencia más emocionante que una obra de arte pueda procurar a un ser humano.

59 Carta del cardenal Salviati a Baldassarre Castiglione en París, el 8 de junio de 1527, en L. von Pastor, *Storia dei papi,* en 20 vol., vol. 4.2 *(Adriano VI y Clemente VII),* Roma, Desclée, 1956.

60 Sobre la traición de Miguel Ángel en perjuicio de los Medici, para los que estaba trabajando en la Sacristía Nueva, cfr. G. Spini, *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino,* Milán, Edizioni Unicopli, 1999 (nueva reimpresión: Milán, 2017).

61 Extracto de una carta de Agnello da Venezia reproducida en Von Pastor, *Storia dei papi, op. cit.,* p. 532.

62 Carta de Giovan Battista Mini a Bartolomeo Valori del 29 de septiembre de 1531 en *Il Carteggio di Michelangelo,* ed. póstuma de Giovanni Poggi al cuidado de Paola Barocchi, 5 vol., Florencia, Sansoni 1965-1983, vol. III (1973), p. 329.

63 La historia de la Tumba de Julio II y las consecuencias sociales sobre la imagen de Miguel Ángel son tratadas en A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti Storia di una passione eretica,* Turín, Einaudi, 2002.

64 Miguel Ángel, en Roma, a Tommaso Cavalieri, en Roma, fines de diciembre de 1532, en *Il Carteggio di Michelangelo,* cit. vol. III (1973), p. 443.

65 Para la contextualización del *motu proprio* de Pablo III a favor de Miguel Ángel del 17 de noviembre de 1536 en relación a la compleja historia de la Tumba de Julio II, cfr. M. Forcellino en A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti Storia di una passione eretica, op. cit.,* Documento 5, pp. 233-238; y, más recientemente C. L. Frommel, M. Forcellino, *Michelangelo. Il marmo e la mente,* Milán, Jaca Book, 2014, Doc. 370, p. 338.

66 Se cita el documento da F. Mancinelli, *Michelangelo e la Sistina, la tecnica, il restauro, il mito,* Roma, Palombi, 1990, p. 274.

67 A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin,* París, Les Belles lettres, 1936.

68 Sobre estos acontecimientos de la biografía de Miguel Ángel, véase A. Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta,* Bari, Laterza, 2005, pp. 238-243. [Hay traducción en castellano: *Miguel Ángel. Una vida inquieta,* Madrid, Alianza Editorial (2018), traducción de Pepa Linares.]

69 F. Zöllner, C. Thones, T. Pöpper, *Michelangelo 1475-1564. L'opera completa,* Taschen, 2008; Zoellner considera que la pose del Cristo de Miguel Ángel se inspiró también en una medalla en bronce cincelada por Bertoldo, escultor que había tenido un papel importante en la formación de Miguel Ángel en el Giardino di San Marco. Sin embargo, no creo que la medalla haya tenido un efecto

significativo en el proceso creativo de Miguel Ángel, tanto más que la medalla era un objeto extremadamente privado, mientras que el *Juicio* de la Sixtina tenía un valor público extraordinario.

70 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a'tempi nostri,* al cuidado de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Einaudi, Turín, 1986, p. 906.

71 Frommel, Forcellino, *Michelangelo. Il marmo e la mente, op. cit.,* Doc. 371, p. 338.

72 Cfr. nota 7 de este capítulo.

73 Carta de Miguel Ángel a Pietro Aretino en *Il Carteggio di Michelangelo, op. cit.,* vol. III (1973).

74 Frommel, Forcellino, *Michelangelo. Il marmo e la mente, op. cit.,* Doc. 370, p. 338; cfr. también E. Steinman, *Die Sixtinische Kapelle,* en 2 vol., Munchen Bruckman, 1901-1905, vol. II (1905), pp. 748-751.

75 El documento está reproducido en Mancinelli, *Michelangelo e la Sistina, op. cit.,* p. 275.

76 A. Condivi, *La vita di Michelangelo Buonarroti,* ed. al cuidado de Giovanni Nencioni, Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, 1998, pp. 46-47; sobre este pasaje, cfr. M. Forcellino, «La Tomba di Giulio II. La gloria negata», en *Incontri,* 29/1 (2014), pp. 104-114, *op. cit.,* p. 111.

77 Para un análisis sobre los orígenes de la relación entre Miguel Ángel y Vittoria Colonna, cfr. ahora M. Forcellino, «Vittoria Colonna and Michelangelo: Drawings and Paintings», en Abigail Brundin, Tatiana Crivelli and Maria Serena Sapegno, *A Companion to Vittoria Colonna,* Leiden/Boston/Brill, 2016, pp. 270-313.

78 Carta de Niccolò Sernini a Ercole Gonzaga, cardenal de Mantua, comentada en Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica, op. cit.,* p. 26.

79 Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, op. cit.,* pp. 907-909.

80 El discurso de Miguel Ángel es registrado por Francisco de Hollanda, en A. M. Bessone Aurelj, *I dialoghi michelangioleschi di Francisco D'Olanda,* Loescher, Roma, 1926, p. 64.

81 La presencia detrás de uno de los dibujos para Tommaso de los primeros esbozos para el Juicio es comentada en Michelangelo's dream, Edited by Stephanie Buck, The Courtauld Gallery, Londres, 2010, p. 130.

82 P. De Vecchi, *Sintassi dei Corpi e Modi delle attitudini dalla Volta al Giudizio*, en AA. VV., *Michelangelo La Cappella Sistina, documenti e interpretazioni*, vol. III, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1994, p. 87.

83 G. Colalucci, *Test ed informazioni disponibili sul Giudizio. Lo stato di Conservazione e la Tecnica esecutiva*, en AA.VV., *Michelangelo la cappella Sistina, op. cit.*, p. 229.

Referencias iconográficas y créditos

Señalamos a continuación la ubicación, en caso de conocerse, de las obras de arte reproducidas en el interior del libro.

Ciudad del Vaticano, Capilla Paulina: 58a y 58b.
Ciudad del Vaticano, Fabbrica de San Pietro del Vaticano: 30.
Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos: 1-13, 15-24, 33, 45, 49-50, 52-56.
Londres, British Museum: 14, 51.
Londres, Royal Library: 42-43.
Londres, Victoria and Albert Museum: 31-32, 34-38.
Orvieto, Duomo: 47.
Oxford, Ashmolean Museum: 29.
Padua, Capilla degli Scrovegni: 48a y 48b.
París, Musée du Louvre: 39.
Roma, Iglesia de Santa Maria della Pace: 57.
Roma, Villa Farnesina: 44.
Torcello, Santa Maria Assunta: 46.
Viena, The Albertina Museum: 40-41.

Créditos de las imágenes

FIGS. 1-13, 15-24, 33: Città del Vaticano, Musei Vaticani. Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei; FIG. 14: © ACI/Bridgeman; FIG. 29: © Mary Evans / Cordon Press; FIG. 30: cession de la Fabbrica di San Pietro in Vaticano; FIG. 39: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michéle Bellot; FIGS. 40-41: © Albertina Museum, Viena; FIG. 42: © Stefano Ravera / Alamy Stock Photo / Cordon Press; FIG. 43: © Eraza Collection / Alamy Stock Photo / Cordon Press; FIG. 44: © Album / Ghigo Roli.

Imágenes

FIG. 1. Vista general. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 2. Pietro Perugino, *Bautismo de Cristo,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 3. Sandro Botticelli, *Tentaciones de Cristo*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 4. Domenico Ghirlandaio, *Llamada de los apóstoles,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 5. Cosimo Rosselli, *Sermón de la montaña,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 6. Pietro Perugino, *Entrega de las llaves a san Pedro,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 7. Pietro Perugino, *Circuncisión del hijo de Moisés,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 8. Sandro Botticelli, *Castigo de Coré*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 9. Sandro Botticelli, *Tentaciones de Moisés*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 10. Domenico Ghirlandaio con Luca Signorelli, *Testamento y muerte de Moisés*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 11. Domenico Ghirlandaio con Biagio d'Antonio, *Paso del Mar Rojo,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 12. Cosimo Rosselli, *Adoración del vellocino de oro,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 13. Cosimo Rosselli, *Última cena,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 14. Miguel Ángel, *Esbozo preparatorio para la bóveda Sixtina*, pluma sobre punta metálica y lápiz. British Museum, Londres.

FIG. 15. Vista de conjunto de las historias de la bóveda. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 16. Miguel Ángel, *Separación de la luz de las tinieblas,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 17. Miguel Ángel, *Creación de los astros y de las plantas,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 18. Miguel Ángel, *Separación de las aguas*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 19. Miguel Ángel, *Creación de Adán,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 20. Miguel Ángel, *Creación de Eva*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 21. Miguel Ángel, *Tentación y expulsión del Paraíso,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 22. Miguel Ángel, *Sacrificio de Noé*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 23. Miguel Ángel, *Diluvio Universal,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 24. Miguel Ángel, *Ebriedad de Noé,* fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 25.
Anónimo tallista florentino,
Crucifijo,
madera policromada, estopa y yeso.
Basílica del Santo Spirito, Florencia.

FIG. 26.
Donatello,
Crucifijo,
madera policromada.
Basílica de Santa Croce, Florencia.

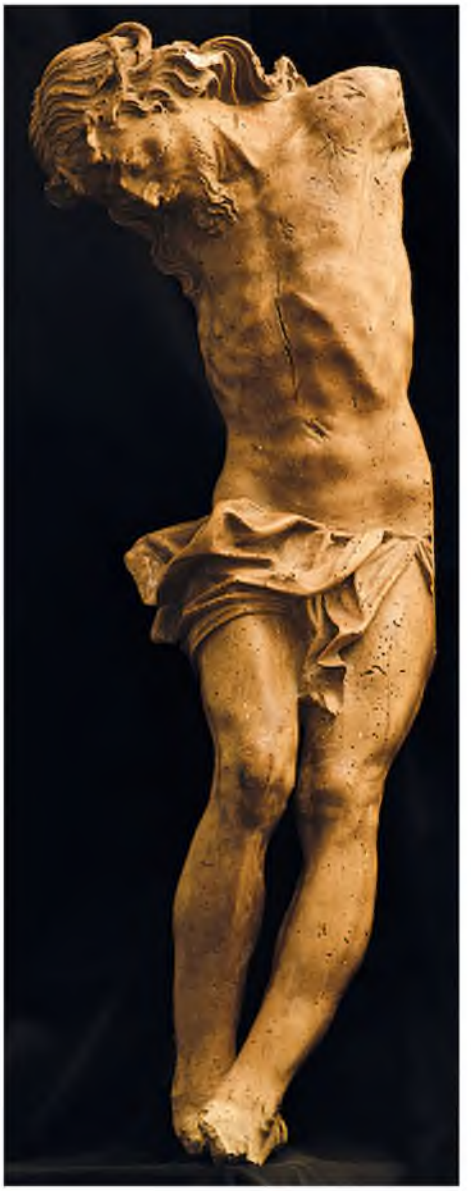

FIG. 27.
Miguel Ángel,
Crucifijo del Santo Spirito,
madera policromada.
Colección privada.

FIG. 28.
Miguel Ángel,
Crucifijo del Santo Spirito,
madera policromada,
detalle de la inscripción grabada en la parte de atrás.
Colección privada.

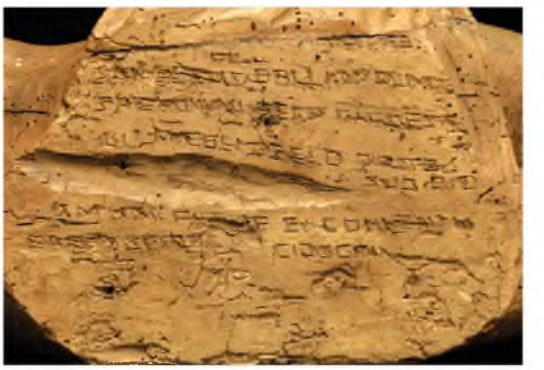

FIG. 29. Miguel Ángel, *Estudio para Crucifijo,* dibujo en carbón realzado. Ashmolean Museum, Oxford.

FIG. 30. Giovanni Romano, *Ciborio del siglo* XV *con las historias de Pedro y Pablo,* octógono de Simon Mago. Basílica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

FIG. 31. Rafael, *Sacrificio de Listra,* tiza y pintura al temple sobre papel.

FIG. 32. Rafael, *Pesca milagrosa,* tiza y pintura al temple sobre papel.

FIG. 33. Rafael, *Lapidación de san Esteban,* tapiz. Pinacoteca Vaticana, Ciudad del Vaticano.

FIG. 34. Rafael, *Conversión del procónsul,* tiza y pintura al temple sobre papel.

FIG. 35. Rafael, *Sermón de Pablo a los atenienses*, tiza y pintura al temple sobre papel.

FIG. 36. Rafael, *Investidura de Pedro,* tiza y pintura al temple sobre papel.

FIG. 37. Rafael, *Curación del lisiado,* tiza y pintura al temple sobre papel.

FIG. 38. Rafael, *Muerte de Ananías*, tiza y pintura al temple sobre papel.

FIG. 39. Rafael, *Investidura de Pedro,* dibujo preparatorio. Musée du Louvre, París.

FIG. 40. Rafael, *Pesca milagrosa*, primer bosquejo preparatorio. The Albertina Museum, Viena.

FIG. 41. Giulio Romano, *Pesca milagrosa*, estudio preparatorio. The Albertina Museum, Viena.

FIG. 42. Giovan Francesco Penni, *Pesca milagrosa*, estudio preparatorio. Royal Library, Windsor Castle.

FIG. 43. Rafael, *Leda*, pluma y estilete sobre papel. Royal Library, Windsor Castle.

FIG. 44. Rafael, *Galatea,* fresco. Villa Farnesina, Roma.

FIG. 45. Miguel Ángel, vista general del *Juicio Final*, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 46. Mosaicos de la iglesia de Santa Maria Assunta en Torcello.

FIG. 47. Pilastra esculpida del Duomo de Orvieto *(ca.* 1280).

FIG. 48a.
Giotto di Bondone, *Juicio Final,*
fresco.
Capilla degli Scrovegni en Padua.

FIG. 48b.
Giotto di Bondone, *Juicio Final,*
detalle de la parte superior
(ángeles enrollando el cielo).

FIG. 49. Miguel Ángel, detalle del *Juicio Final:* barca de Caronte, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 50. Miguel Ángel, detalle del *Juicio Final:* movimiento de Cristo Juez, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 51. Miguel Ángel, *Caída de Faetón*, carboncillo.

FIG. 52. Miguel Ángel, detalle del *Juicio Final:* ángeles con los símbolos de la pasión, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 53. Miguel Ángel, detalle del *Juicio Final:* figura de Minos, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 54. Miguel Ángel, detalle del *Juicio Final:* papa codicioso, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 55. Miguel Ángel, detalle del *Juicio Final:* ejemplo de «perspectiva cromática», fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 56. Miguel Ángel, detalle del *Juicio Final:* la resurrección de la carne, fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 57. Rafael, *Sibilas,* fresco. Iglesia de Santa Maria della Pace, Roma.

FIG. 58a.
Miguel Ángel,
Conversión de Saulo,
fresco.
Capilla Paulina, Ciudad del Vaticano.

FIG. 58b.
Miguel Ángel,
Crucifixión de san Pedro,
fresco.
Capilla Paulina, Ciudad del Vaticano.

Título original: *La Cappella Sistina. Racconto di un capolavoro*

Edición en formato digital: 2021
© Copyright © 2020, Gius. Laterza & Figli. All rights reserved
© de la traducción: Juan Carlos Gentile Vitale, 2021
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2021
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN ebook: 978-84-1362-587-4

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.